

ادبی تنقید  
اور  
اُسلوبیات

گوپی چند نارنگ  
پروفیسر اردو، دہلی یونیورسٹی  
نیشنل فیلو یونیورسٹی گرانٹس کمیشن

سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور

ادبی تنقید  
اور  
اُسلوبیات

— ۱۹۹۱ء

پبلشرز — نیوا احمد

سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور

مجلہ حقوق محفوظ ہیں

تعداد : ایک ہزار

قیمت ۱۲۰/۰۰ روپے

رفاعی پرنٹرز - ۹ - ریگن روڈ، لاہور

## دُیَا چہ

زیر نظر مجموعے میں صرف وہ مضامین شامل ہیں جن میں بالواسطہ یا بلاواسطہ  
اسلوبیات سے مدد لی گئی ہے۔ اصولاً یہ مجموعہ بہت پہلے شائع ہو جانا چاہیے تھا۔ لیکن بوجہ  
اس کی اشاعت میں تاخیر ہوتی چلی گئی۔ مجھ میں یہ کمزوری ہے کہ بعض کام غفلت میں نہیں کر سکتا۔  
یہ حقیقت ہے کہ ان میں سے بعض مضامین دو دو تین تین برس میں لکھے گئے (خواہ وہ بہت  
معمولی کیوں نہ ہوں) یوں زیر نظر کتاب میں چوبیس پچیس برسوں کی تحریریں جمع ہو گئی ہیں۔  
مثلاً شہر یار پر مضمون ۱۹۶۵ء میں لکھا گیا تھا جب ان کا پہلا مجموعہ منظر عام پر آیا تھا، اور ادبی  
تنقید اور اسلوبیات پر مضمون ابھی کچھ سال ۱۹۸۸ء میں مکمل ہوا۔ ہر مضمون کے بعد اس کا  
زمانہ تحریر دے دیا ہے جس سے اندازہ ہو گا کہ میں اسلوبیات کو ادبی مطالعے کے لیے ایک  
ذریعہ سے برتنا، آزماتا اور پرکھتا رہا ہوں، اور میں پچیس برس کے تنقیدی سفر میں جب یہ رویہ



حال ہی میں لکھے گئے۔ اس اعتبار سے زیر نظر مجموعے میں خاکسار کے بیس پچیس برس کے ذہنی سفر کے نشانات راہ ملیں گے۔

گوپی چند نارنگ

نئی دہلی

۱۱ فروری ۱۹۸۹ء

میرے بڑے بھلے تنقیدی مزاج کا حقیقہ بن گیا، اور بالعموم اس بات کو محسوس کیا جانے لگا کہ اسلوبیات سے ادب کی انہام و نفہم اور حسین کاری کے کام میں جو مدد مل سکتی ہے۔ وہ کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں۔ تو بالآخر میں نے اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں پر قلم اٹھانے کی ضرورت محسوس کی، اور جس نظریاتی ماڈل کو میں ایک مدت سے برتتا رہا ہوں، اسے میں ضبطاً تحریر میں لے آیا، اور یوں یہ کتاب موضوعاتی اعتبار سے مکمل ہو گئی۔

اسلوبیات بہت مشکل میدان نہ تھی تو آسان بھی نہیں۔ اس کے نظریاتی ماڈل کی وضاحت جو پہلے مضمون میں پیش کی گئی ہے، اس لیے ضروری تھی کہ اسانیات نیا علم ہے، اور اسلوبیات چونکہ نیا تنقیدی رویہ ہے، اس کے بارے میں غلط فہمیاں عام ہیں۔ ضروری نہیں کہ جو نظریاتی ماڈل خاکسار نے پیش کیا ہے، یا اس کے جوہر نے شامل کتاب ہیں، ان سے سب سوالوں کا جواب مل جائے، کوئی کتاب بھی سب سوالوں کا جواب نہیں دیتی، یہ بھی نہیں سکتی۔ بلکہ اس سے جہاں بعض سوالوں کا جواب ملے گا، وہیں کچھ نئے سوال بھی پیدا ہوں گے۔ تاہم خاکسار برسوں سے اسلوبیات کے بارے میں جو کچھ کہتا اور لکھتا رہا ہے، اگر زیر نظر کتاب سے ان مباحث میں ارتکاز پیدا ہو سکے تو اس کی اشاعت سچی نامشکور تصور نہ ہوگی۔

اتنی بات واضح رہے کہ اسلوبیات سے ادبی مطالعے میں کام لینے کے لیے ذوق نظر شرط ہے۔ ذوق نظر جتنا بالیدہ اور روایت آگاہ ہوگا، اسلوبیاتی مطالعہ اتنا ہی روشن اور معلومات افزا ہوگا، یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ اسلوبیاتی طریق کار کو برتنے والے کی کمزوری ضابطہ علم کی کمزوری یا کوتاہی نہیں ہے۔ اسلوبیات نہایت وسیع اور متنوع میدان ہے، اور میں اس کے عشر عشر کو بھی پیش نہیں کر سکا۔

یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ اردو افسانے سے متعلق خاکسار کے اسلوبیاتی مضامین زیر نظر مجموعے میں شامل نہیں۔ انھیں الگ جلد میں پیش کیا جائے گا، گویا وہ کتاب اس کتاب کا دوسرا حصہ ہوگی۔ زیر نظر مجموعے میں زیادہ تر مضامین شاعری سے متعلق ہیں، صرف آخری دو میں نثر کے امتیازات سے بحث کی گئی ہے۔ ذاکر صاحب اور شہر یار والے مضامین زمانہ دسکانسن کی یادگار ہیں، اور نثری نظم اور اسلوبیات والے مضامین

- ۲۴۰ ۹ بانی : نئی غزل کا جو نامرگ شاعر  
 ۲۶۱ ۱۰ ساقی فاروقی : زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے  
 ۲۹۲ ۱۱ افتخار عارف : شہرِ مثال کا درد مند شاعر  
 ○  
 ۲۱۲ ۱۳ نثری نظم کی شناخت  
 ○  
 ۳۶۰ ۱۳ خواجہ حسن نظامی کی نثری ارفعیت  
 ۳۸۱ ۱۴ ذاکر مصاحب کی نثر : اردو کے بنیادی  
 اسلوب کی ایک مثال

## فہرست

- ۱ ادبی تنقید اور اسلوبیات ۱۱  
 ○  
 ۲ اسلوبیاتِ میر ۲۹  
 ۳ اسلوبیاتِ انیس ۱۰۸  
 اسلوبیاتِ اقبال :  
 ۴ صوتیاتی نظام ۱۳۳  
 ۵ صرفیاتی و نحوئی نظام ۱۵۳  
 (نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں)  
 ○  
 ۶ فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام ۱۷۶  
 ۷ عالی جی کے من کی آگ ۲۱۶  
 ○  
 ۸ شہر یار : نئی شاعری اور اکبر اعظم ۲۲۵



کرنے کا مرض ہے گویا انوار انھیں پر نازل ہو رہے ہوں۔ وہ ”اخلاقیات تنقید“ کی دہائی دیتے ہوئے نہیں ٹھکتے، حالانکہ ادبی ریاکاری کو آرٹ بنانے میں انھیں ملکہ حاصل ہے۔ ان کے نزدیک ’دانشوری‘ یہی ہے کہ اسلوبیات کے بارے میں مجلے بازی کرتے رہیں اور یوں اپنے احساس کسری کے زخموں کو سہلاتے رہیں۔ تنقید نگار تو خیر سمجھ میں آتا ہے کہ چونکہ بقراط بننے کا اُسے حق ہے، لیکن اس لائق احترام قبیلے میں ایک سربراہ اور وہ خلق کا رہی ہیں جو فکشن میں اپنی ناکامیوں کا بدلہ اکثر و بیشتر تنقید سے لیتے رہتے ہیں، اور تنقید میں بھی لسانی تنقید کو برا بھلا کہہ کر اپنی بھکشوؤں والی بے تعلق کا ثبوت دیتے رہتے ہیں۔ اگر ایسا کرنے سے ان کے فکشن کا بھلا ہو سکتا ہے تو لسانی تنقید کو ان کی معصومیت پر کوئی اعتراض نہ ہونا چاہیے۔ واضح رہے کہ زیر نظر مضمون کا روئے سخن ایسے دانشوروں سے نہیں، کیونکہ یہ پہنچے ہوئے لوگ ہیں، یہ اس منزل پر ہیں جہاں ہر منزل بجز خود پرستی کے ختم ہو جاتی ہے۔ یوں تو اس مضمون میں خاکسار نے بنیادی مباحث کو بھی چھیڑا ہے، اور ان مآخذ و مصادر کا بھی ذکر کیا ہے جن سے میں نے بہت کچھ حاصل کیا ہے اور دوسرے بھی اگر چاہیں تو حاصل کر سکتے ہیں۔ لیکن یہ مضمون یا وہ کتب جن کا حوالہ دیا گیا ہے، بھلا ایسوں کا کیا بگاڑ سکتی ہیں جو سب کچھ پہلے ہی جانتے ہیں۔ ایسے حضرات سے استدعا ہے کہ ان اور اقی پر اپنا وقت ضائع نہ کریں۔ البتہ یہ ان لوگوں کے لیے ہیں جو میری طرح طالب علمانہ تجسس رکھتے ہیں، نئے علم کے جو یا ہیں، یا نئے لسانی مباحث کے بارے میں زیادہ سے زیادہ جاننے کے خواہش مند ہیں۔

تو آئیے دیکھیں کہ اسلوبیات کیا ہے اور کیا نہیں ہے، اور ادبی تنقید سے اس کا کیا رشتہ ہے۔

اسلوبیات کی اصطلاح تنقید میں زیادہ پرانی نہیں۔ اس صدی کی چھٹی دہائی سے

## ادبی تنقید اور اسلوبیات

بعض لوگ اسلوبیات کو ایک ہوا سمجھنے لگے ہیں۔ اسلوبیات کا ذکر اردو میں اب جس طرح جاوید ہونے لگا ہے، اس سے بعض لوگوں کی اس ذہنیت کی نشاندہی ہوتی ہے کہ وہ اسلوبیات سے خوف زدہ ہیں۔ اسلوبیات نے چند برسوں میں اتنی ساکھ تو ہر حال قائم کر لی ہے کہ اب اس کو نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔ اردو کے ایک جدید نقاد جنھوں نے بالخصوص تنقید کو ”خارزار“ بنایا ہے تاکہ لوگ ”آبلہ پانی کی لذت“ سے آشنا ہو سکیں، اس بات کا اکثر ماتم کرتے ہیں کہ جدیدیت ایک ”شعلہ کف بغاوت“ تھی، لسانی نقادوں نے اسے ٹھنڈا کر دیا۔ اول تو اردو میں لسانی نقاد ہی کہتے ہیں، اور اگر میں بھی تو انھوں نے اسلوبیاتی مضمون ہی کہتے تھے ہیں۔ تعجب ہے کہ وہ ”شعلہ کف بغاوت“ جس کی مقدس آگ کو دودھن جید نقاد روشن رکھے ہوئے تھے، بقول ہمارے دوست کے اُسے دو ایک لسانی نقادوں کی شکستہ بستہ تحریروں نے ٹھنڈا کر دیا۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر یقیناً اسلوبیات میں کوئی خاص بات ہوگی کیونکہ جو چیز گرم رجحانات کو ٹھنڈا کر سکتی ہے، وہ سرد زمین میں گرم چنگاریاں بھی بوسکتی ہے، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اسلوبیات ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ایک اور کرم فرما ہیں جنھیں اونچی سطح سے بات



اسلوبیات کا استعمال اس طریق کار کے لیے کیا جانے لگا ہے، جس کی رُو سے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کے بجائے ادبی فن پارے کے اسلوب کا تجزیہ معروضی لسانی اور سائنٹفک بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔

لسانیات، سماجیات اور نفسیات سے جو نئی روشنی پھیلی دودہاؤں میں حاصل ہوئی ہے، بالخصوص نظریہ ترسیل (COMMUNICATION THEORY) میں جو اضافے ہوئے ہیں، ان سے ادبی تنقید نے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ تنقید کے دو نئے ضابطے جو اسلوبیات اور ساختیات کے نام سے جانے جاتے ہیں اور جن کے حوالے سے ادب کی دنیا میں نئے فلسفیانہ مباحث پیدا ہوئے ہیں، وہ انھیں اثرات کا نتیجہ ہیں۔ تاریخی اعتبار سے اسلوبیات کے مباحث مقدم ہیں، اور نظریہ ساختیات یا اس سے متعلقہ نظریات جو پس ساختیات (POST-STRUCTURALISM) کے نام سے جانے جاتے ہیں بعد میں نظر عام پر آئے، لیکن اسلوبیات کو سمجھنے بغیر یا لسانیات کے بنیادی اصول و ضوابط کو جانے بغیر نظریہ ساختیات کو نیز ان تمام فلسفیانہ مباحث کو جو ”پس ساختیات“ کے تحت آتے ہیں، سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ اعتراف اکثر کیا گیا ہے کہ ان مباحث سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ اسلوبیات کی سرحد کہاں ختم ہوتی ہے اور ساختیات کی کہاں سے شروع ہوتی ہے۔ لیکن دراصل جو لوگ لسانیات سے واقف ہیں یا بعض بنیادی لسانیاتی معلومات رکھتے ہیں، ان کے نزدیک یہ اعتراف بے اصل ہے کیونکہ نظریہ اسلوبیات اور نظریہ ساختیات اگرچہ دونوں اپنے بنیادی فلسفیانہ اصول و ضوابط لسانیات سے اخذ کرتے ہیں، لیکن دونوں کا دائرہ عمل الگ الگ ہے۔ اسلوبیات یا ادبی اسلوبیات ادب یا ادبی اظہار کی مابین سے سر و کار رکھتی ہے، جبکہ ساختیات کا دائرہ عمل پوری انسانی زندگی، ترسیل و مبالغہ، اور تمدن انسانی کے تمام مظاہر پر جاری ہے۔ ساختیات کا فلسفیانہ چیلنج یہ ہے کہ ذہن انسانی حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے اور حقیقت جو معروض میں موجود ہے کس طرح پہچانی اور سمجھی جاتی ہے۔ یہ بات خاطر نشان رہنا چاہیے کہ ساختیات صرف ادب یا ادبی اظہار سے متعلق نہیں بلکہ اساطیر، دیوالا، قدیم روایتیں، عقائد، رسم و رواج، طور طریقے، تمام ثقافتی

معاشرتی مظاہر، مثلاً لباس و پوشاک، رہن سہن، خور و نوش، بود و باش، نشست و برخاست وغیرہ یعنی ہر وہ مظہر جس کے ذریعے ذہن انسانی ترسیل معنی کرتا ہے یا ادراک حقیقت کرتا ہے، ساختیات کی دلچسپی کا میدان ہے۔ ادب بھی چونکہ تہذیب انسانی کا مظہر بلکہ خاص مظہر ہے، اس لیے ساختیات کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ ساختیاتی مباحث میں ادب کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس کی وجہ یہی ہے۔

اسلوبیات کا بنیادی تصور اسلوب ہے۔ اسلوب (STYLE) کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے، تاہم ”زبان و بیان“ ”انداز“ ”انداز بیان“ ”طرز بیان“ ”طرز تحریر“ ”لہجہ“ ”ذنگ“ ”زنگ“ ”سخن“ وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے انداز بیان کے خصائص کیا ہیں، یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوتی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے، وغیرہ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔ ادب کی کوئی پہچان اسلوب کے بغیر مکمل نہیں۔ لیکن اکثر اس بارے میں اشاروں سے کام لیا جاتا رہا ہے، اور تنقیدی روایت میں ان مباحث کے نقوش کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ اس روایت کے مقابلے میں جدید لسانیات نے اسلوبیات کا جو نیا تصور دیا ہے، اس کے بارے میں یہ بنیادی بات واضح ہونا چاہیے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کا تصور، اس تصور اسلوب سے مختلف ہے جو مغربی ادبی تنقید یا اس کے اثر سے رائج رہا ہے، نیز یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جو علم بدیع و بیان کے تحت مشرقی ادبی روایت کا حصہ رہا ہے۔ مزید برآں یہ اس تصور سے بھی مختلف ہے جس کا کچھ نہ کچھ ذہنی تصور ہم موضوعی طور پر یعنی تاثراتی طور پر قائم کر لیتے ہیں۔ مشرقی روایت میں ادبی اسلوب بدیع و بیان کے پیرایوں کو شعر و ادب میں بروئے کار لانے اور ادبی حُسن کاری کے عمل سے عہدہ برآ ہونے سے عبارت ہے، یعنی یہ ایسی شے ہے جس سے ادبی اظہار کے حُسن و دلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ گویا اسلوب زلیور ہے ادبی اظہار کا جس سے ادبی اظہار کی جاذبیت، کشش اور تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے، یعنی مشرقی روایت کی



زور سے اسلوب لازم نہیں بلکہ ایسی چیز ہے جس کا اضافہ کیا جاسکے۔ پس اسلوب کے قدیم اور جدید تصور یعنی اسلوبیات کے تصور میں پہلا بڑا فرق یہی ہے کہ اسلوبیات کی رُو سے اسلوب کی حیثیت ادبی اظہار میں اضافی نہیں بلکہ اصلی ہے، یعنی اسلوب لازم ہے یا ادبی اظہار کا ناگزیر حصہ ہے، یا اس تخلیقی عمل کا ناگزیر حصہ ہے جس کے ذریعے زبان ادبی اظہار کا درجہ حاصل کرتی ہے، یعنی ادبی اسلوب سے مراد سانی سجاوٹ یا زینت کی چیز نہیں جس کا رد یا اختیار میکا لگی ہو، بلکہ اسلوب فی نفسہ ادبی اظہار کے وجود میں پیوست ہے۔

اسلوبیات و فصاحتی لسانیات (DESCRIPTIVE LINGUISTICS) کی وہ شاخ ہے جو ادبی اظہار کی ماہیت، عوامل اور خصائص سے بحث کرتی ہے، اور لسانیات چونکہ سماجی سائنس ہے، اس لیے اسلوبیات اسلوب کے مسئلے سے تاثراتی طور پر نہیں، بلکہ معروضی طور پر بحث کرتی ہے، نسبتاً قطعیت کے ساتھ اس کا تجزیہ کرتی ہے، اور مدلل سائنسی صحت کے ساتھ نتائج پیش کرتی ہے۔ اسلوبیات کا بنیادی تصور یہ ہے کہ کوئی خیال، تصور، جذبہ، یا احساس زبان میں کئی طرح بیان کیا جاسکتا ہے۔ زبان میں اس نوع کی یعنی پیرایہ بیان کے اختیار کی مکمل آزادی ہے۔ شاعر یا مصنف قدم قدم پر پیرایہ بیان کی آزادی کا استعمال کرتا ہے۔ پیرایہ بیان کی آزادی کا استعمال شعوری بھی ہوتا ہے اور غیر شعوری بھی، اور اس میں ذوق، مزاج، ذاتی پسند و ناپسند، صنف یا ہیئت کے تقاضوں نیز قاری کی نوعیت کے تصور کو بھی دخل ہو سکتا ہے، یعنی تخلیقی اظہار کے جملہ ممکنہ امکانات جو وجود میں آچکے ہیں اور وہ جو وقوع پذیر ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا (جس کا اختیار مصنف کو ہے) دراصل اسلوب ہے۔

یہ بھی واضح رہے کہ اسلوب کا یہ تصور نہ صرف قدیم روایت کے اسلوب کے تصور سے مختلف ہے، بلکہ جدید تنقید کے اس دبستان سے بھی ”جوئی تنقید“ (NEW CRITICISM) کے نام سے جانا جاتا ہے، بنیادی طور پر متضاد ہے۔ اسلوبیات میں پیرایہ بیان کے حملہ ممکنہ امکانات کا تصور زماں، مکان، اور سماج کے تصور کو راہ دیتا ہے جس کی ”نئی تنقید“ میں کوئی گنجائش نہیں۔ ”نئی تنقید“ کا تصور سانجامد ہے، کیونکہ یک زمانی ہے، جبکہ

اسلوبیات زبان کے ماضی، حال، مستقبل یعنی جملہ امکانات کو نظر میں رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسلوبیات میں اسلوب کا تصور تجرباتی معروضی نوعیت رکھنے کے باوجود تاریخی سماجی جہت کی راہ کو کھلا رکھتا ہے، جبکہ ”نئی تنقید“ میں اس کی کوئی گنجائش نہیں۔ ”نئی تنقید“ کی رُو سے فن پارہ خود نمکنفی اور خود مختار ہے، اور جو کچھ بھی ہے فن پارے کے وجود کے اندر ہے، اور اس سے باہر کچھ نہیں۔ اسلوبیات بھی اگرچہ ”متن“ پر پوری توجہ مرکوز کرتی ہے لیکن ”نئی تنقید“ کی پسرا کردہ تاریخی اور سماجی تحدید کو قبول نہیں کرتی۔

ادبی اسلوبیات تجرباتی طریق کار کے استعمال سے تخلیقی اظہار کے پیرایوں کی نوعیت کا تعین کر کے ان کی درجہ بندی کرتی ہے وہ اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ فنکار نے ممکنہ تمام لسانی امکانات میں سے اپنے طرز بیان کا انتخاب کس طرح کیا اور اس سے جو اسلوب خلق ہوا، اس کے امتیازات یا خصائص کیا ہیں۔ یعنی وہ گون سی لسانی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے کسی پیرایہ بیان کی الگ سے شناخت ممکن ہے، یا لسانی اظہار کا جو عمومی فطری انداز (NORM) ہے، اس سے کسی مصنف یا شاعر کا کوئی پیرایہ بیان کتنا مختلف ہے، یا کسی مخصوص طرز اظہار میں کون کون سے لسانی خصائص پس منظر میں چلے گئے ہیں، اور کون کون سے پیش منظر میں آگئے ہیں، اسلوبیات میں یہ عمل FOREGROUNDING کہلاتا ہے۔

زبان کے فطری انداز کی درجہ بندی کی روشنی میں کسی خاص متن یا متون کو پرکھا جاسکتا ہے، یا متغیر متون کا باہمی تقابلی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ اسلوبیاتی تجزیہ زبان کی کسی بھی سطح کو لے کر ممکن ہے۔ لسانیات میں زبان کی چار سطحیں خاص ہیں۔

PHONOLOGY	صوتیات
MORPHOLOGY	لفظیات
SYNTAX	نحویات
SEMANTICS	معنیات

زبان ان چاروں سے مل کر شکل ہوتی ہے۔ خالص لسانیاتی تجزیوں میں کسی بھی سطح



کو الگ سے بھی لیا جاسکتا ہے، لیکن ادبی اظہار کے تجزیے میں ہر سطح کے تصور میں زبان کا کئی تصور شامل رہتا ہے۔ اس لیے کہ معنی لفظ ہے اور لفظ معنی۔ معنی کی اکائی کلمہ ہے اور کلمہ لفظ یا لفظوں کا مجموعہ ہے۔ اور خود لفظ آواز یا آوازوں کا مجموعہ ہے۔ یعنی اسلوبیاتی تجزیے میں خواہ ایسا ظاہر نہ کیا گیا ہو، اور سائنسی طور پر محض کسی ایک سطح کا تجزیہ کیا گیا ہو، جیسا کہ ائمہ ادب نے اپنے مضامین "اسلوبیات انیس" یا "اقبال کا صوتیاتی نظام" میں عطا کیا ہے، لیکن زبان کا کئی تصور بشمول معنی کے اس میں مضمر (LATENT) رہتا ہے، اور اس کا اخراج لازم نہیں، جیسا کہ نا سمجھی کے باعث عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

غرض اسلوبیاتی تجزیے میں انسانی امتیازات کو نشان زد کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے کسی فن پارے، مصنف، شاعر، ہیئت، صنف، یا عہد کی شناخت ممکن ہو۔ یہ امتیازات کئی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (۱) صوتیاتی (آوازوں کے نظام سے جو امتیاز قائم ہوتے ہیں، ردیف و قوافی کی خصوصیات، یا محکوسیت، ہکارتیت یا غنیت کے امتیازات یا مصوتوں اور مصوتوں کا تناسب وغیرہ)۔ (۲) لفظیاتی (خاص نوع کے الفاظ کا اضافی تواتر، اسما، اسمائے صفت، افعال وغیرہ کا تواتر اور تناسب، تراکیب وغیرہ)۔ (۳) نحویاتی (کلمے کی اقسام میں سے کسی کا خصوصی استعمال، کلمے میں لفظوں کا درجہ بندی وغیرہ)۔ (۴) بدلی (RHETORICAL) بدیع و بیان کی امتیازی شکلیں، تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل، علامت، امیجری وغیرہ (۵) ہنری امتیازات (اوزان، بحر، زحافات وغیرہ کا خصوصی استعمال اور امتیازات)۔

اسلوبیات کے ماہرین جو سائنسی طریق کار اور محرومیت پر زور دیتے ہیں، انسانی خصائص کے اضافی تواتر اور تناسب کو معلوم کرنے کے لیے کمیتی اعداد و شمار کو بنیاد بناتے ہیں۔ اب تو ان تجزیوں کے لیے کمپیوٹر کے استعمال سے نتائج کو اور بھی زیادہ صحت اور یقین سے اخذ کیا جانے لگا ہے۔ کچھ ماہرین صرطنی لسانی تصورات کو بھی تجزیے کی بنیاد بناتے ہیں، مثلاً تصریفی (PARADIGMATIC) اور کلماتی (SYNTAGMATIC) تسکون کا فرق یا چاسکی کی تشکیلی گرامر کی بنیاد پر ظاہری اور داخلی ساختوں کا فرق اور ان کے امتیازات وغیرہ۔

زبان میں اظہار کے امکانات لامحدود ہیں، کوئی بھی مصنف ممکنہ امکانات میں سے صرف چند کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ انتخاب مصنف کے لسانی عمل کا حصہ ہے اور اس کی اسلوبیاتی شناخت کی بنیاد فراہم کرتا ہے اسلوبیاتی تجزیے سے مصنف کی پہچان یعنی ہاسی طرح ممکن ہے جس طرح انسان اپنے ہاتھ کی لکیروں سے پہچانا جاتا ہے۔ اسلوبیات کے ذریعے مصنف کے لسانی اظہار کے ہاتھ کی لکیروں (FINGERPRINTS) کا پتہ چلا جاسکتا ہے، اور اس کی شناخت حتیٰ طور پر یقین کی جاسکتی ہے۔ اشخاص کی طرح اصناف کا بھی مزاج ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلوبیات کی مدد سے یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ باہم مختلف اصناف کا اسلوبیاتی امتیاز کیا ہے، اور سبائیہ بیان کی سطح پر وہ کس طرح ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ اشخاص اور اصناف سے ہٹ کر اسلوبیاتی تجزیے کی ایک بہت اور بھی ہے۔ چونکہ ادبی ارتقا میں اظہار کے لسانی پیرایے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے رہتے ہیں، اسلوبیات کی مدد سے یہ معلوم کیا جاسکتا ہے کہ کس عہد میں کون سا اسلوب رائج تھا یا کسی عہد کی زبان کے لسانی امتیازات کیا تھے۔

لسانی امتیازات کی نشاندہی ادبی اظہار میں تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ادبی انفرادیت کی بنیادوں کے تعین کے لیے بھی بیش بہا مدد فراہم کرتی ہے۔ ادبی اظہار بھی بہت کچھ قص و موسیقی کی طرح ہے۔ قص و سرود کی ظاہری سطح پر سلف و نشاط اور کیف و سرور کی مسحور کن نفا پھیلائی رہتی ہے جس میں اکھڑتہ خود فراموشی کے عالم سے گزرتے ہیں اور کھو سے جاتے ہیں۔ تاہم اگر سطح کے نیچے غور سے دیکھیں تو مال، آہنگ (RHYTHM) اور صوتی امتیازات کا (بظاہر پیچیدہ لیکن اصلاً سادہ) جال سا بچھا ہوا نظر آئے گا، جیسے طرح طرح کے ٹکڑوں کا کوئی مشجر (TAPESTRY) ہو یا جیومیٹرک ڈیزائن کا کوئی خوبصورت رنگارنگ فرش (MOSAIC) بنا ہوا ہو۔ ادبی اظہار میں لفظوں کی ظاہری سطح کے نیچے لسانی امتیازات سے طرح طرح کے ڈیزائن بنتے ہیں۔ ان کی پہچان ادبی اسلوبیات کا خاص کام ہے۔ عروضی تجزیے سے اگر کسی شعری ہیئت یا صنف کے بارے میں عمومی نتائج — (GENERALISATION) اخذ کیے جائیں یا کسی مصنف یا فن پارے کے لسانی خصائص



کے تعین میں مدد ملی جائے تو ایسے تجزیے اسلوبیات کی ذیل میں آئیں گے۔

اسلوبیات میں نتائج اخذ کرتے ہوئے اس خطرے سے آگاہ رہنا ضروری ہے کہ اسلوبیاتی تجزیہ محض مثبتی تجزیہ نہیں جس پر ”نئی تنقید“ کا دار و مدار ہے، کیونکہ اسلوبیات کی رد سے فن پارہ صرف لفظوں کا مجموعہ یا ہیئت محض (VERBAL CONSTRUCT) نہیں ہے، نہ ہی وہ کسی بھی طرح کے ”پیغام کا سٹ“ (SET OF MESSAGES) یا اطلاع محض یا معنی محض (PURE SEMANTIC INFORMATION) کی مثال ہے۔ بلکہ اس کی نوعیت ان دونوں کے بیچ کی ہے اور اسلوبیات اس کے لیے (DISCOURSE) کی اصطلاح استعمال کرتی ہے۔

اسلوبیاتی تجزیوں پر جو اعتراضات کیے جاسکتے ہیں، ان کی ایک خاص مثال MICHAEL RIFFATERRE کا وہ مضمون ہے جس میں بودلیئر کے سائنٹ LES CHATS کے رومان جیکبسن اور کلاؤڈیوئی سٹراس کے تجزیے سے بحث کی گئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

STRUCTURALISM, ED., JACQUES EHRMANN, 1966.

رفائیئر نے سوال اٹھایا تھا کہ اسلوبیات یہ تو بتا سکتی ہے کہ مختلف لسانی خصائص میں سے کسی فن پارے کے اپنے امتیازی خصائص کیا ہیں، لیکن اس کا فیصلہ کیسے کیا جائے گا کہ وہ کون سے خصائص ہیں جو کسی فن پارے کو جمالیاتی اعتبار سے زیادہ مؤثر بناتے ہیں، اور ان کا تعین کس طرح کیا جائے گا؟ اس کا جواب بعد کے ماہرین اسلوبیات نے یہ دیا کہ یہ اعمت رہاں ہی دراصل غلط توقعات پر مبنی ہے، کیونکہ اسلوبیات اس طرح سے جمالیات سے علاوہ نہیں رکھتی جس طرح ادبی تنقید رکھتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس خیر بنظر نہیں، جمالیاتی قدر شناسی اسلوبیات کا کام نہیں۔ اسلوبیات کا کام ہے اس قدر ہے کہ وہ لسانی امتیازات کی حتمی طور پر نشان دہی کر دے۔ ان کی جمالیاتی تعین قدر ادبی تنقید کا کام ہے۔ اس کی توقع ادبی تنقید کے کرنا چاہیے نہ کہ اسلوبیات سے۔ رہی یہ بات کہ اسلوبیات اور ادبی تنقید میں کیا رشتہ ہے، تو اس کو میں اس سے پہلے بھی کئی بار واضح کر چکا ہوں کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل نہیں ہے۔ اردو میں یہ غلط فہمی عام ہے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا بدل ہے۔

غالب نے کہا تھا ’ضد کی ہے بات اور مگر خوبی نہیں‘ اسلوبیات کو ادبی تنقید کا بدل سمجھ کر اس سے بھڑکنا نا بھیجی کی بات ہے۔ اور ایسا اکثر وہ لوگ کرتے ہیں جو سانیات کے تفاعل سے ناواقف محض ہیں، یا وہ سانیات اور اسلوبیات سے خائف ہیں۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ کسی بھی نئے علم سے پرانی اجارہ دار یوں کو ٹھیس پہنچتی ہے، چنانچہ کچھ کرم فرما طنز و استہزاء سے کام لیتے ہیں، لیکن زیادہ تعداد ان لوگوں کی ہے جو بات کو جانے اور سمجھنے بغیر حکم کھلا غیر علمی بادائش دشمن (ANTI-INTELLECTUAL) رویہ اپناتے ہیں۔ ایسے لوگ ہماری ہمدردی کے مستحق ہیں کیونکہ مسائل و مباحث کو سمجھنے کی مخلصانہ اور ایماندارانہ کوشش انہوں نے نہیں کی۔ یہ حضرات شاید نہیں جانتے کہ غیر علمی رویہ اختیار کرنے، اور اس نوع کی محفل بازی سے دراصل خود انہیں کی ذہنی کم مائیگی اور مایوسی ظاہر ہوتی ہے۔ اسلوبیات نے کبھی یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ تنقید ہے یا ادبی تنقید کا بدل ہے۔ البتہ اتنی بات صاف ہے کہ اسلوبیات تنقید کی مدد کر سکتی ہے، اور اس کو نئی روشنی فراہم کر سکتی ہے۔ اسلوبیات کے پاس متن کے سائنسی لسانی تجزیے کا حربہ ہے۔ اس کے پاس ادبی ذوق کی نظر نہیں ہے۔ جب بھی ہم کسی فن پارے کو پڑھتے ہیں تو اپنے مزاج، معلومات اور احساس یعنی اپنے ادبی ذوق کے مطابق اس کے بائے میں کچھ نہ کچھ تاثر قائم کرتے ہیں۔ یہ جمالیاتی تاثر ہے جو دراصل ادبی تنقید کا نقطہ آغاز ہے۔ اس کی نوعیت خالص موضوعی ہے جو ہماری ذہنی کیفیت کو ظاہر کر سکتی ہے۔ یہ تاثر صحیح بھی ہو سکتا ہے اور غلط بھی۔ اس کے بعد اسلوبیاتی تجزیے کا کام شروع ہوتا ہے جو خاص معروضی ہے، یعنی اسلوبیات ادبی تنقید کے ہاتھ میں ایک معروضی حربہ ہے۔ جیسے جیسے تجزیے کی فراہم کردہ معروضی معلومات سامنے آنے لگتی ہیں، یہ معلوم ہونے لگتا ہے کہ ابتدائی موضوعی تاثر صحیح خطوط پر تھا یا غلط خطوط پر۔ اگر تاثر غلط خطوط پر تھا تو اسلوبیات کوئی دوسرا سفر وقفہ یا اس سے بالعکس سفر وقفہ قائم کر کے از سر نو تجزیے کا آغاز کر کے دوسرے مفروضے کو آزماسکتی ہے لیکن جب تو یقین ہو جائے کہ تجزیاتی سفر غلط راہ پر نہیں تھا، تو تجزیاتی معلومات سے ابتدائی جمالیاتی تاثر بتدریج زیادہ واضح اور شفاف (REFINE) ہونے لگتا ہے، اور لسانی خصائص کے بارے میں نئے نئے نکات سوچنے لگتے ہیں جن سے بالآخر



حتی طور تخلیقی عمل کی لسانی نوعیت اور فن پارے کے امتیازی نقوش کا تعین ہو جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اسلوبیات کا کام نمٹ جاتا ہے، اور ادبی تنقید اور جمالیات کا کام شروع ہو جاتا ہے۔ ادب کی تمکین کاری اور تعین قدر کا کام ادبی تنقید اور جمالیات کا کام ہے، اسلوبیات کا نہیں۔

اسلوبیات ادبی تنقید کو لسانی حسن کاری کے رازوں، لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نازک فرق، اور لکھے گہرے لفظیاتی اور معنیاتی امتیازات سے آگاہ کر سکتی ہے۔ چرچہ دو تال کا اصرار ہے کہ اسلوبیات ایسا ان مصنوعی قیود کے بغیر کر سکتی ہے جو "نئی تنقید" کے دبستان نے عائد کی ہیں، یعنی اسلوبیات فن پارے کا تجزیہ غلامیں نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ اسلوبیات ابہام (AMBIGUITY) علامت نگاری (SYMBOLISM) امیجری (IMAGERY) قول محال (PARADOX) یا IRONY کی موجودگی یا عدم موجودگی کی بنا پر ترجیحات قائم نہیں کرتی، یعنی اسلوبیات اگرچہ ان سب سے بحث کرتی ہے لیکن ہرگز یہ حکم نہیں لگاتی کہ فلاں پر ایہ اعلا ہے اور فلاں ادنا، یا فلاں اسلوب بہتر ہے اور فلاں کمتر، بلکہ اسلوبیات اظہار کے لسانی امتیازات جیسے وہ ہیں، ان کا تعین کر کے اور ان کی شناخت کے کام کو پورا کر کے اپنی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو جاتی ہے اور ادنا اعلا کا فرق قائم کرنے کے لیے ادبی تنقید کے لیے راہ چھوڑ دیتی ہے۔

البتہ اسلوبیات کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ بسیط فن پاروں کے لیے اس کا استعمال نہایت ہی مشکل ہے۔ یعنی غزل یا نظم کا تجزیہ آسان ہے اور ناول اور افسانے کا مشکل۔ نثر کے تجزیے میں یہ بھی دقت ہے کہ تصنیف کے کس حصے کو نمائندہ سمجھا جائے اور کس کو نظر انداز کیا جائے۔ جامع تجزیے کے لیے مواد (CORPUS) کا محدود ہونا اس کے حق میں ہے۔ اسلوبیات پر اعتراض کا ایک دروازہ اس وجہ سے بھی کھل جاتا ہے کہ مخصوص اصطلاحات کا استعمال کرتی ہے جو کلیتاً لسانیات سے ماخوذ ہیں، اور ادبی نقاد اکثر دیشتر ان سے باخبر نہیں (اردو میں بے خبری پر اترانے والوں کی کمی نہیں) چنانچہ ٹریسیل کی اپنی مشکلات ہیں۔ جب عام نقادوں کا یہ حال ہے تو عام قارئین سے رشتے کی نوعیت کیا ہوگی۔ ظاہر

ہے کہ اسلوبیات عام قاری کی دسترس سے باہر ہے۔ قاری سے رشتے کا انقطاع وہ قیمت ہے جو اسلوبیات کو اپنی سائنسی بنیادوں کی وجہ سے بہر حال چوکنا پڑتی ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ہر ضابطہ علم کی سائنس کی اپنی اصطلاحات ہیں۔ اگر اس علم سے استفادہ کرنا ہے تو اس کی اصطلاحات کا جاننا ضروری ہے، ورنہ اس علم کی کلید ہاتھ نہ آئے گی اور ہم اس سے استفادہ نہ کر سکیں گے۔ یہی حال اسلوبیات کا بھی ہے۔ اصطلاحات دراصل تصورات ہیں جن پر کسی بھی ضابطہ علم کی بنیاد ہوتی ہے۔ ان اصطلاحات کو نرم کر کے یعنی سمجھا کر زبان تو کیا جاسکتا ہے لیکن ان کو چھڑا نہیں جاسکتا۔ چنانچہ علم کے سائنسی مزاج کی خاطر کچھ تو قیمت ادا کرنی ہوگی اور کوئی قیمت اتنی بھاری نہیں ہے کہ اس کی خاطر اسلوبیات کے ذریعہ حاصل ہونے والی معروضی سائنسی بنیادوں کو ترک کر دیا جائے۔

خالص اسلوبیاتی مطالعے بالعموم اسلوبیاتی شناخت ہی کو مقدم سمجھتے ہیں، اور کسی بھی مصنف یا فن پارے کے لسانی امتیازات کو نشان زد کر دینے (FINGERPRINTING) کے بوی کی نوع کی رائے زنی نہیں کرتے، تاہم ایسے مطالعات کی بھی کمی نہیں، جن میں اعداد و شمار اور نمبائی تو اتر (RELATIVE FREQUENCY) سے اخذ ہونے والے اسلوبیاتی حقائق کو مصنف کی سائیکس سے یا اس کی نفسیاتی اور ذہنی ترجیحات سے مربوط کر کے دکھایا گیا ہے اور نتائج اخذ کیے گئے ہیں کہ تجربے کی لسانی تقلیب کس طرح ہوئی ہے۔ ملاحظہ ہو:

LEO SPITZER, LINGUISTICS AND LITERARY HISTORY, 1958.

یا یہ کہ اسلوبیاتی امتیازات کا مصنف کی آئیڈیولوجی سے کیا تعلق ہے، یا اس کا نظریہ حیات کیا ہے، یا حقیقت کے تئیں اس کا رویہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

ERICH AUERBACH, MIMESIS, 1953.

یا لسانی امتیازات کا جمالیاتی اور جذباتی تاثیر سے کیا ربط ہے، ملاحظہ ہو:

(حوالہ ماسبق) (MICHAEL RIFFATERRE)

بہر حال اس بارے میں متعدد رویے اور رجحانات ہیں۔ ایک عام رویہ وہ ہے جس کو ریٹو ویک "THE IMPERIALISM OF MODERN LINGUISTICS" کہتا ہے، یعنی اسلوبیات کے



حدود کو اس قدر وسیع کرنا کہ ادبی تنقید میں جو کچھ ہے، اسلوبیات کا اس سب پر اطلاق ہو سکتا ہے یا یہ کہ اسلوبیات کو ہر درد کی دوا سمجھ لیا جائے۔ ظاہر ہے یہ رویہ غلط ہے۔ اسلوبیات میں اس حد تک مفید ہے جس حد تک وہ مفید ہے۔ اس مسئلے سے بحث کرتے ہوئے STANLEY FISH نے

"WHAT IS STYLISTICS AND WHY ARE THEY SAYING SUCH TERRIBLE THINGS ABOUT IT?" (APPROACHES TO POETICS, ED., SEYMOUR CHATMAN, 1973).

میں وضاحت کی ہے کہ اصل اسلوبیات جس کو وہ (AFFECTIVE STYLISTICS) کہتا ہے، یہ ہے کہ قاری جب متن کا مطالعہ کرتا ہے تو اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا، بلکہ لفظ، کلمہ، سہیت، معنی، سب مجموعی طور پر یک وقت قاری کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں، گویا قاری کا ذہنی رد عمل (RESPONSE) کلی رد عمل (TOTAL RESPONSE) ہوتا ہے، جزوی نہیں، اسلوب اور معنی کی بحث کو الگ کرنا ممکن ہی نہیں، اس لیے اصل اسلوبیات وہی ہے جو قاری کے کلی رد عمل (TOTAL RESPONSE) کا احاطہ کرتی ہو۔ غرض دونوں طرح کی آرا ملتی ہیں، اور ہر فرق نے اپنے دعوے کے حق میں مدلل بحث کی ہے اس مقدمے کی وضاحت کے لیے کہ اسلوب کو معنی سے الگ نہیں کیا جاسکتا، دیکھیے:

BENJISON GRAY, STYLE: THE PROBLEM AND ITS SOLUTION, 1969; AND "STYLISTICS: THE END OF A TRADITION", JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM, 31, 1973.

اس کے برعکس اس مقدمے کی مدلل بحث کے لیے کہ اسلوب کی بحث الگ سے ممکن ہے اور خالص اسلوبیاتی تجزیے ادبی جواز رکھتے ہیں، ملاحظہ ہو:

E.D. HIRSCH, "STYLISTICS AND SYNONYMY" IN THE AIMS OF INTERPRETATION, 1976.

یہاں مختصر وضاحت اردو اور اسلوبیات کے ضمن میں بھی ضروری ہے۔ اردو میں اسلوبیات کا ذکر اگرچہ بالعموم کیا جانے لگا ہے اور عام ثقافت بھی آگاہ کا لسانیاتی اصطلاحیں استعمال کرنے لگے ہیں، لیکن درحقیقت اردو میں اسلوبیات کا سرمایہ زیادہ وسیع نہیں ہے۔ اگرچہ لسانیات

جاننے والوں کی تعداد اردو میں خاصی ہے، مگر ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو لسانیات کو ادبی مطالعے میں برت سکتے ہوں۔ اردو میں اس نوع کے مطالعات کا آغاز مسعود حسین خاں نے کیا۔ یعنی تب سے اپنی تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ مرزا خلیل بیگ نے بھی متعدد تجزیے کیے ہیں۔ لیکن یہ سارا کام زیادہ تر صورتیات کے حوالے سے ہے، اور کسی قدر عرض کے حوالے سے۔ گیان چند جین لسانیات کے ماہر ہیں، لیکن روایتی تنقید ہی کو تنقید سمجھتے ہیں، جبکہ شمس الرحمن فاروقی باقاعدہ لسانیات سے علاقہ نہیں رکھتے، لیکن ان کے لسانی اور عرضی مباحث میں اسلوبیات کا اثر ملتا ہے۔ یہاں اس مضمون کا ذکر ضروری ہے جو گیان چند جین نے لکھا تھا:

"اسلوبیاتی تنقید پر ایک نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اکتوبر ۱۹۸۸ء) اور جس کا جواب مرزا خلیل بیگ نے دیا تھا: "اسلوبیاتی تنقید پر ایک ترہی نظر" (نیا دور، لکھنؤ، اپریل ۱۹۸۶ء)۔

گیان چند جین نے اردو کے گنتی کے نمونوں کو سامنے رکھا، اور اسلوبیات سے بحیثیت ضابطہ علم کے بحث نہیں کی، نہ ہی اسلوبیات اور ادبی تنقید کا رشتہ ان کے پیش نظر رہا جس کی ان سے توقع تھی۔ بعض کمزور نمونوں کے پیش نظر یہ بحث کی جاسکتی ہے کہ اسلوبیات کا اطلاق ٹھیک ہوا ہے کہ نہیں، لیکن اس سے ضابطہ علم کی معرضی بنیاد پر کوئی حرف نہیں آتا۔ ناظم الحروف کے نام اپنے خط میں جین صاحب نے وضاحت کی کہ اس بارے میں ان کی معلومات مکمل نہیں تھیں، اور انھیں صرف رزنی کی کتاب دستیاب ہو سکی۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موضوع پر رزنی کی کتاب نہ صرف ناکافی ہے بلکہ اس اعتبار سے نافع ہے کہ اس کا اصل موضوع اسلوبیات اور ادبی تنقید ہے ہی نہیں۔ ناظم الحروف نے اپنے زیر نظر مضمون میں مصادر و مآخذ کا ذکر قدرے تفصیل سے ملایا ہے کہ تاکہ ادبی تنقید کے سنجیدہ طالب علم کو معلوم ہو کہ اسلوبیاتی مباحث کا دائرہ کتنا وسیع ہے اور ان کی سرحدیں کتنی پھیلی ہوئی ہیں۔ ان مباحث یا ان کے مبادیات کو جانے اور سمجھنے بغیر اسلوبیات سے متعلق کوئی سنجیدہ گفتگو ممکن ہی نہیں۔ چونکہ خاکسار سے اکثر اسلوبیات اور سائنسیات کے حوالے سے ادبی تنقید کے بارے میں پوچھا جاتا ہے، ضروری ہے کہ مختصراً ہی یہی خاکسار اپنے موقف کی وضاحت بھی کر دے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ اردو میں اسلوبیاتی طور پر جو کچھ بھی لکھا گیا



ہے، راقم الحروف کا معاملہ اس سب سے الگ ہے۔ اول یہ کہ راقم نے مجر کسی فن پارے یعنی غزل، نظم یا نفاںے کا بطور ادبی اکائی کے اسلوبیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ ایسا تجزیہ مصنف کے پورے تخلیقی عمل کو نظر میں رکھ کر ہی ممکن ہے۔ تفصیل کے لیے تو دفتر درکار ہے، مثلاً عرض کرتا ہوں، خواہ ”راجندر سنگھ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں“ ہو یا ”انتظار حسین کا فن“ متحرک ذہن کا سیال سفر نیز ”اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام“ یا ”اسلوبیات اقبال: نظم برہ اسمیت و عملیت کی روشنی میں“ یا ”نظیر اکبر آبادی: تہذیبی دید باز“ یا ”اسلوبیات انیس“ یا ”اسلوبیات میر“ خاکسار نے کبھی کسی فن پارے سے مجر بحث نہیں کی، بلکہ میر، انیس، نظیر، اقبال، بیدی، یا انتظار حسین کی تخلیقی شخصیت کے تناظر میں گفتگو کی ہے، اور شاعر یا مصنف کی تخلیقی انفرادیت یا اسلوبیاتی شناخت کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اگر کہیں انفرادی فن پارے کے تجزیے کی بحث آئی بھی ہے، تو وہ یا تو ادبی انفرادیت اور تخلیقی عمل کے سانی امتیازات کے ضمن میں ہے، یا پھر کسی ادبی مسئلے کو واضح کرنے کے لیے اسلوبیاتی تجزیے سے مدد لی ہے، جیسا کہ پریم چند کے فن میں IRONY کا عنصر یا ”نیا انسان: علامت، تمثیل اور کہانی کا جوہر“ والے مضمون میں کیا گیا ہے۔ اتنی بات ظاہر ہے کہ کسی فن پارے کا مجر واسلوبیاتی تجزیہ کرنا جتنا آسان ہے، فن پارے یا فن پاروں کو مصنف یا شاعر کی پوری تخلیقی شخصیت سے جوڑنا اور انفرادی سانی امتیازات کی نشاندہی کرنا یا کسی صنف یا عہد کے تناظر میں ان کا تجزیہ کرنا اتنا ہی مشکل اور صبر آزما کام ہے۔ خاکسار نے جو بھی برا بھلا کام کیا ہے، وہ اسی نوعیت کا ہے۔ یہ بنیادی فرق ہے اور اس تنقیدی فرق کو چونکہ بالعموم محسوس نہیں کیا جاتا، اور ساری سانی تنقید کو ایک ہی لاطھی سے ہانک دیا جاتا ہے، اس لیے اس کی وضاحت ضروری تھی۔

دوسرا اہم فرق یہ ہے کہ جہاں دوسروں نے زیادہ تر شاعری کی تنقید سے سروکار رکھا، خاکسار نے فکشن کے مطالعے میں بھی اسلوبیات سے کام لیا ہے اور اس کے جو بھی اچھے بُرے نمونے پیش کیے ہیں، وہ سب کے سامنے ہیں۔

تیسری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ صوتیات سے مدد لی ہے، لیکن صرف صوتی سطح پر تنقید نہیں کیا، بلکہ لفظیاتی اور نحویاتی سطحوں سے بھی مدد لی ہے۔ ”ذاکر صاحب کی نثر“ اور

”خواجہ حسن نظامی“ والے مضامین سے قطع نظر ”اسلوبیات اقبال“ اور ”اسلوبیات میر“ کے تجزیات میں ساری بحث ہی لفظیاتی اور نحویاتی ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ نتائج سامنے آتے جو اخذ کیے گئے ہیں۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ خاکسار نے اگرچہ بعض تجزیے بلاشبہ انتہائی تکنیکی پیش کیے ہیں (مثلاً ”اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام“ یا ”اسلوبیات انیس“) لیکن یہ خاکسار کا عام انداز نہیں ہے۔ چند تکنیکی تجزیے اس لیے ضروری تھے کہ یہ ثابت کیا جاسکے کہ تنقید کو جو موضوعی اور ذہنی عمل ہے، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار کیا جاسکتا ہے۔ مجھے اعتراض ہے کہ تجزیے عام قارئین کے لیے نہیں تھے۔ لیکن یہ تجزیے عمداً کیے گئے تھے اور ان کا مقصد تنقید کی سائنسی معروضی بنیادوں کو واضح کرنا تھا۔

بالعموم خاکسار نے ایک الگ راہ اختیار کی ہے اور اسلوبیات کو ادبی تنقید میں ضم کر کے ہمیش کیا ہے۔ ایسا میرے ادبی مزاج کی وجہ سے بھی ہے۔ فکشن پر تنقید کے علاوہ اس نوع کی نسبتاً تفصیلی مثال ”اسلوبیات میر“ والا مقالہ ہے جس سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ میر عام انداز اسلوبیات اور ادبی تنقید کو ملا کر بات کرنے کا ہے۔ ”اسلوبیات میر“ میں سارے ادبی مباحث اپنی ذہنی غذا اسلوبیاتی تجزیے سے حاصل کرتے ہیں، اور یہ اسلوبیاتی تجزیہ خود بھی ہے، صنفی بھی، اور صوتیاتی بھی، لیکن تجزیہ زیادہ تر آنکھوں سے اوجھل ہوتا ہے اور اکثر کہیں سطح پر نظر ہوتا ہے تو بھی تکنیکی معلومات سے گراں بار نہیں ہوتا، اور قاری کا دامن کہیں بھی ہاتھ سے نہیں چھوڑتا۔ صنف ”سنی کو“ جامع اسلوبیات ”کہنہا حوت“ بعضی ادبی مطالعے میں میرا ذہنی رد عمل (RESPONSE) کچھ اس طرح کا ہے کہ میں اسلوب اور معنی کا مطالعہ الگ الگ نہیں کرتا۔ بلکہ صوت، لفظ، کلمہ، ہیئت، معنی، مجموعی طور پر بیک وقت کارگر رہتے ہیں، اور اگر کسی لمحے کو واضح کرنے یا اس کا سراغ لگانے کے لیے کسی ایک سانی سطح کو الگ کرنے کی کوئی خاص ضرورت پیش نہ آئے تو میرا ذہنی رد عمل کئی ہوتا ہے جزوی نہیں۔ اور کسی ایک سطح کو الگ کرنا ضروری بھی ہوتا تو اس عمل کے دوران بہر حال یہ احساس عادی رہتا ہے کہ سطحوں کا الگ کرنا محبت کی تہ تک پہنچنے کے لیے ہے ورنہ بناچار یہ ایک مصنوعی عمل ہے،



اور ہر سطح یعنی جز اپنی کل کے ساتھ مل کر لسانی وحدت بنتا ہے اور رسیل خط معنی میں کارگر ہوتا ہے۔ گویا اسلوبیات میرے نزدیک محض ایک حربہ ہے، کل تنقید ہرگز نہیں۔ تنقیدی عمل میں اس سے پیش بہادری جاسکتی ہے۔ اس لیے کہ تاثراتی اور جمالیاتی طور پر جو رائے قائم کی جاتی ہے، اسلوبیات اس کا کھرا کھوٹا پرکھ کر تنقید کو نمونہ تجزیاتی سائنسی معروضی بنیاد عطا کر سکتی ہے۔ واضح تکنیکی تجزیوں کا جواز فقط اتنا ہے کہ ان سے تنقیدی نتائج اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ لیکن اگر اسلوبیات کا جوہر ذہن میں جاگزیں ہو گیا ہے تو غیر تکنیکی تجزیہ متن کی قرائت کے دوران ذہن و شعور میں احساس کی زد کے ساتھ ساتھ چلتا ہے، اور میں اسی کو ”تجاسس اسلوبیات“ کہتا ہوں۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مجھے اپنے تنقیدی عمل میں زبان کی ظاہری سطحوں کو کئی معنیاتی نظام کے ساتھ ساتھ لے کر چلنے میں سائنسیات سے بھی مدد ملتی ہے، جس کی کھلی ہوئی مثالیں ”سائنس کربلا بطور شعری استعارہ“ یا ”فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام“ یا ”نکش پرغا کار کے مضامین میں مل جائیں گی۔ لیکن سائنسیات ایک الگ موضوع ہے اور اس کو کسی دوسرے وقت کے لیے اٹھا رکھا جاتا ہے۔

جہاں تک مصادر کا تعلق ہے، اسلوبیات پر انگریزی اور فرانسیسی میں سینکڑوں مضامین اور کتابیں ہیں۔ ان میں لسانیات کے ماہرین کی تصانیف بھی ہیں اور ادبی نقادوں کی بھی۔ اسلوبیات کے موضوع پر کئی بین الاقوامی سیمینار اور کانفرنسیں بھی منعقد ہو چکی ہیں جن کی رودادوں میں وہ اہم مقالات بھی ملیں گے جنہوں نے ان مباحث کو آگے بڑھانے میں اور اسلوبیات کو ایک مضابطہ علم کی حیثیت سے مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ ذیل کے مجموعہ ہائے مضامین اس بارے میں کتب حوالہ کا درجہ رکھتے ہیں۔ اسلوبیات کو جاننے کے لیے ان سے اور ادرچرین کتابوں کا حوالہ دیا گیا ہے، ان سے رجوع کرنا نہایت ضروری ہے:

1. THOMAS A. SEBEOK, ED., STYLE IN LANGUAGE, 1960.
2. ROGER FOWLER, ED., ESSAYS ON STYLE AND LANGUAGE, 1966.
3. GLEN A. LOVE, AND MICHAEL PAYNE, ED., CONTEMPORARY ESSAYS ON STYLE, 1969.

4. DONALD C. FREEMAN, ED., LINGUISTICS AND LITERARY STYLE, 1970.
5. SEYMOUR CHATMAN, ED., LITERARY STYLE: A SYMPOSIUM, 1971.
6. HOWARD S. BABB, ED., ESSAYS IN STYLISTIC ANALYSIS, 1972.

اسلوبیات پر بعض تعارفی کتابیں بھی لکھی گئی ہیں، ان میں سے میرے نزدیک ذیل کی کتابیں اہم ہیں:

1. EPSTEIN, E.L., LANGUAGE AND STYLE, LONDON, 1978.
2. ENKVIST, SPENCER, AND GREGORY, LINGUISTICS AND STYLE, OXFORD, 1964.
3. WIDDOWSON, H.G., STYLISTICS AND THE TEACHING OF LITERATURE, LONDON, 1988.
4. CHAPMAN, RAYMOND, LINGUISTICS AND LITERATURE, LONDON, 1975.
5. ENKVIST, N.E., LINGUISTIC STYLISTICS, HAGUE, 1973.
6. HOUGH, G., STYLE AND STYLISTICS, LONDON, 1969.

اسلوبیات کو کسی خاص ملک، قوم یا نظریے سے وابستہ کرنا بھی بے فہمی کی وجہ سے ہے۔ اس کو ترقی دینے والوں میں سب شامل رہے ہیں۔ اسلوبیات پر لکھے والوں میں روسی ہیئت پسندوں RUSSIAN FORMALISTS نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے، اور فرانسیسی، برطانوی، جرمن اور امریکی ماہرین لسانیات بھی پیش پیش رہے ہیں۔ ان میں ممتاز ترین نام رومان جیکبسن، لیو سچر، مائیکل رفا میئر، سٹیفن المان، اور رچرڈ اوہان کے ہیں۔ ان کے اور دوسرے بہت سے اہم لکھے والوں کے مقالات اور مباحث ان کتابوں میں دیکھے جاسکتے ہیں جن کا ذکر اس مضمون میں کیا گیا

کو قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی پھری سے تیز فخر کا کام لینا جانتے ہیں اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحب ذوق ہیں۔

ذکر میر میں میر نے صراحت کی ہے ”جو لوگ درویش (والد) کی زندگی میں میری خاک پا کر سر نہ سمجھ کر آنکھوں میں لگاتے تھے، اب انھوں نے یکبارگی مجھ سے آنکھیں پڑائیں ناچار پھر دہلی گیا اور اپنے بڑے بھائی کے ماموں سراج الدین علی خان آرزو کا منت پذیر ہوا۔“ مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ اس وقت میر کی عمر کوئی پندرہ برس ہوگی۔ میر نے لکھا ہے کہ ”جب میں کسی قابل ہوا تو سوتیلے بڑے بھائی کا خط پہنچا۔“ ”میر محمد تقی فتنہ روزگار ہے ہرگز اس کی تربیت میں سنی نہ کی جائے وہ عزیز (سراج الدین علی خان آرزو) واقعی دنیا دار شخص تھا اپنے بھانجے کے لکھنے پر میرے درپے ہو گیا۔۔۔ میرے ساتھ ان کا سلوک ایسا تھا جیسا کسی دشمن سے ہوتا ہے اگر ان کی تفصیل بیان کروں تو ایک دفتر ہو جائے“ گویا میر کچھ ہی مدت کے بعد خان آرزو سے الگ ہو گئے۔

ذکر میر اور نکات الشعرا کے بیانات سے ظاہر ہے کہ تذکرہ خوش معرکہ زیبا کی سودا کے مطلع پر مطلع کہنے کی روایت شروع جوانی کی ہے جب میر کی عمر پندرہ سترہ برس سے زیادہ نہ ہوگی۔ یہی زمانہ میر کے جوش و حشت کا بھی ہے جب انھیں اس قدر رنج اور تکلیف پہنچی کہ ان کی حالت جنون کی سی ہو گئی۔ میر اور سودا کی عمروں میں جو فرق ہے اس کے پیش نظر اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ میر جب شعر کہنا شروع کر رہے تھے اس وقت سودا شہرت کے درجے پر فائز ہو چکے تھے۔ (سودا ۱۷۱۳-۱۷۸۰ء) میر تقی میر ۱۷۲۲-۱۸۱۰ء) میر نے طویل عمر پائی، ان کی استاد کی کا لوہا سب نے مانا اور ان کے شاعر دل پذیر اور سخن سنج بے نظیر ہونے کا اعتراف بھی سب نے کیا لیکن میر کی تمام زندگی پر سودا کی شہرت کا سایہ برابر لہراتا رہا ہے! اکثر تذکرہ نگاروں

## اُسُوبیاتِ میر

۱

### دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

”تذکرہ خوش معرکہ زیبا از سعادت خاں ناصر لکھنوی (۱۲۶۱ھ) سے روایت ہے ”ایک دن سراج الدین علی خان آرزو نے جو کہ میر تقی میر کے سوتیلے ماموں تھے کہا کہ آج میرزا رفیع سودا آئے اور یہ مطلع نہایت مباحات کے ساتھ پڑھ گئے:

چمن میں صبح جو اوس جنگجو کا نام لیا

صبا نے تیغ کا آب رواں سے کام لیا

میر نے اوس کو سن کر بدیہہ یہ مطلع پڑھا:

ہمارے آگے ترا جب کس نے نام لیا

دل ستم زدہ کو اپنے تقسام تھام لیا

خان آرزو فرط خوشی سے اوجھل پڑے اور کہا خدا چشم بد سے محفوظ رکھے: ”یہ غزل دیوانِ اول میں سات شعر کی موجود ہے۔ البتہ دوسرا مصرع یوں ہے / دل ستم زدہ کو ستم نے تھام تھام لیا۔“ حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں میر کے جس شعر سے سب سے پہلے بحث کی ہے وہ یہی مطلع ہے اور لکھا ہے ”ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوش



نے مشمول تذکرہ ہندی (مصنفی) گلشن ہند (میرزا علی لطف) اور گلشن بے خار (مصطفیٰ خاں شیفتہ) سودا سے میر کا موازنہ کرتے ہوئے میر کے بارے میں اعتراف کا لہجہ اختیار کیا:

”اکثرے در فن ریختہ اور در پلّہ مرزا رفیع سودا گرفتہ اند و اکثر در غزل شنوی بہتر از مرزا قیاس می کنند و مرزا را در، بجز و قصیدہ بر او فضیلت می دهند۔ غرض ہرچہ ہست استادی ریختہ بر و مسلم است۔“ (تذکرہ ہندی)

”سچ تو یہ ہے کہ نظم غزل میں ید بیضا رکھتا ہے۔ قصیدہ تو ختم میرزا محمد رفیع سودا پر ہوا، ہاں طرز شنوی کی بھی ان کی خوب ہے۔“ (گلشن ہند)

”پست و بلند کہ در کلامش مینی و رطب و یابس کہ در ابیاتش بنگری نظر نہ کنی و از نظرش نیلگنی“ (گلشن بے خار)

## منفرد لہجے کی شناخت

اس تناظر میں میر کے مندرجہ بالا مطلع کو دیکھیے تو ایک دل چسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ شروع ہی سے میر کا مزاج اپنے پیشرووں سے بالکل مختلف تھا۔ ان کا جوہر ذاتی اس نوع کا تھا اور تخلیقی اُچّ ایسی زبردست تھی کہ شروع جوانی ہی سے میر اپنے عہد کے مزاج سے ہٹ کر شعر کہہ سکتے تھے اور اپنی طرز گفتار اور انفرادی لہجے کا انھیں شدید احساس بھی تھا اور نہ سودا جیسے مسلم الثبوت شاعر کے مطلع پر بدیہہ مطلع کہنے کی ہمت کیونکر کرتے۔ نوجوانی کی اس ایک بیت سے کئی ایسے عناصر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے جو بعد میں میر کے شعری اسلوب اور طرز گفتار کی شناخت بن گئے۔ سودا کا مطلع معمولی نہیں۔ چمن، صبا، صبح، تیغ، آب رواں میں معنوی اور صوتی نسبتیں ہیں نیز جنگجو کی رعایت سے صبا کا آب رواں سے تیغ کا کام لینا بھی مالی از لطف نہیں لیکن میر کے مطلع میں دل کو چھو لینے والی جو کیفیت ہے، سودا کا مطلع اس سے خالی ہے کیوں؟

شعر میں معنویت، تصویریت، کیفیت سب لفظوں ہی کے ذریعے پیدا ہوتی ہے اور زبان کا تخلیقی استعمال ہی شاعر کی اُچّ، فطری جوہر، جوش جذبات اور زور تخیل کی بنیادی کلید فراہم کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو اس مطلع میں میر کی فطری افتاد نے ان کے لہجے کو کس طرح یکلفت سودا سے الگ کر دیا ہے۔ اسلوبیات کی معمولی مدد سے جس کا نام آتے ہی کمر میں ٹکے لگا کر انشا پر دازی کرنے والے نام نہاد نقادوں کی نیندیں اُچاٹ ہو جاتی ہیں، اس بارے میں کیسی مدد مل سکتی ہے۔ سودا کے شعر میں چمن، صبح، جنگو، صبا، تیغ، آب، کام، کیا ہیں؟ یہ سب اسم ہیں۔ پورا مصرع سات اسما کا مجموعہ ہے۔ اب میر کا مطلع دیکھیے۔ علاوہ لفظ نام کے جو دونوں شعروں میں مشترک ہے، سارے شعر میں صرف ایک اسم ہے، دل ستم زدہ، اور شعر کا پورا معنیاتی نظام اس ایک اسم کے گرد گھومتا ہے۔ اس سے معنی کی ترسیل اور کیفیت پیدا کرنے میں جو مدد ملتی ہے اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ بادی النظر میں محسوس ہی ہوتا ہے کہ میر نے بول چال کی زبان استعمال کی ہے اور اس کا اعادہ ہماری میریات کی پوری تنقیدی روایت میں ہوتا رہا ہے حالانکہ اس سے زیادہ غلط بات میر کے اسلوب شعر کے بارے میں کہی ہی نہیں جاسکتی اور اس سے بحث آگے آئے گی کہ میر کی زبان محض بول چال کی زبان نہیں ہے۔ اس میں شک نہیں کہ میر کا صُرفی اور نحوی ڈھانچہ عام اردو کا ہے۔ لیکن لفظوں کے سُر الگ ہیں۔ متعدد اسلوبیاتی امتیازات کے باعث میر کا لہجہ ایسی شدید انفرادیت رکھتا ہے کہ میر کا شعر پڑھتے یا سنتے ہی فوراً محسوس ہوتا ہے کہ یہ لہجہ دوسروں سے الگ ہے۔

رفتہ رفتہ میر کی آواز پورے عہد پر چھا جاتی ہے۔ میر کا یہ دعویٰ غلط نہیں:

اگرچہ گوشہ نشین ہوں میں شاعروں میں میر

پر میرے شور نے روئے زیں تمام لیا



دیکھتے ہی دیکھتے شعر میر نے زمانے کا مذاق بدل کر رکھ دیا۔ سودا کی اہمیت اپنی جگہ قائم رہی لیکن مقبولیت میں میر کہاں سے کہاں نکل گئے۔ سید عبداللہ نے اشارہ کیا ہے کہ سودا کے ایک شاگرد نے اپنے ایک قصیدے میں شکایت کی ہے کہ جو شاعر ظہوری اور نظیری کے انداز میں شعر لکھتا ہے، لوگ اس پر ایسے شاعر کو ترجیح دے رہے ہیں جو لہجہ عام میں شعر کہتا ہے :

جو ایسی زبان میں ہو غزل اس کو کہیں بد  
اور لہجے میں ہو عام کے سو پائے وہ تو قیر

یعنی نظیری اور ظہوری کے لہجے میں غزل کو (اس انداز کو جسے سودا نے اپنایا ہے) اب بُرا سمجھا جانے لگا اور لہجہ عام کی شاعری (یعنی میر کے انداز) کی قدر بڑھ گئی ہے۔ میر کا سب سے بڑا اعجاز یہی ہے کہ فوری احساس یہی ہوتا ہے کہ وہ لہجہ عام کے شاعر ہیں حالانکہ یہ نظر کا دھوکا ہے، اور یہ سلسلہ دو صدیوں سے چل رہا ہے۔ اصلاً میر کا آرٹ فریب نظر کی کیفیت رکھتا ہے۔ اس کا کمال یہی ہے کہ اس آرٹ پر آرٹ کا شائبہ نہیں ہوتا یعنی سادگی کے ساتھ میر کی پُرکاری اس درجہ تہ نشیں ہے کہ بظاہر سادہ ہی سادہ معلوم ہوتی ہے۔ حالانکہ میر نے بار بار تنبیہ کی ہے :

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے

ہیں تو لگے ہے وہ عیار سا

میر بار بار دعویٰ کرتے ہیں اگرچہ ان کو گفتگو عام سے ہے لیکن ان کے شعر خواص پسند ہیں۔ عوام سے گفتگو ایک نوزائیدہ زبان کے اپنے آپ میں آنے کا ثبوت تھا لیکن اشعار کا خواص پسند ہونا اداس خیال، لطف بیان اور حسن کاری کے ان تمام تقاضوں کو پورا کیے بغیر ممکن نہیں تھا جو غزل کی صدیوں کی شعری روایت کا حصہ بن چکے تھے۔ یعنی بغیر شدید نوعیت کی پُرکاری کے خواص کی پسندیدگی کا سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔

## نکات الشعر کی بحث اور انداز

میر نے بھی قائم کی طرح کئی جگہ اس کا تذکرہ کیا ہے کہ معشوق جو اپنا تھا باشندہ دکن کا تھا۔ اردو اس وقت ایک کچی کچی آن گھر زبان تھی جس کے بنانے اور نکھارنے میں میر اور ان کے معاصرین نے زبردست کردار ادا کیا۔ اس وقت زبان کئی سمتوں میں سفر کر سکتی تھی۔ تذکرہ نکات الشعر کی بحث سے معلوم ہوتا ہے کہ میر کو اردو کی ان دستوں اور بعض ابتدائی معذوریوں کا پورا اندازہ تھا۔ انھوں نے نکات الشعر میں ریختے کی چھ قسمیں بیان کی ہیں۔ اول ایک مصرع فارسی اور ایک مصرع ہندی جس کی مثال امیر خسرو کے قطعے سے دی ہے۔ دوم آدھا مصرع ہندی اور آدھا فارسی اس کی مثال میر معز کے شعر سے دی ہے۔ سوم حرف و فعل فارسی میں لائے جائیں اسے میر نے قبیح قرار دیا ہے۔ پنجم ایہام کہ شاعر ان سلف میں اس کا رواج تھا اب اس صفت کی طرف توجہ کم ہے جب تک نہایت شستگی کے ساتھ نظم نہ ہو۔ چوتھی اور چھٹی شق کی ذیل میں میر نے جو کچھ کہا ہے وہ ان کے لہجے کو سمجھنے کے لیے کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ چوتھی قسم ترکیبوں کے استعمال کے بارے میں ہے۔ میر کا کہنا ہے کہ ”جو ترکیبیں زبان ریختے کے موافق ہیں، ان کا صرف جائز ہے۔ اس کی تمیز غیر شاعر نہیں کر سکتا۔ جو ترکیب نامانوس ہیں ریختے کے لیے معیوب ہیں۔ اس کی شناخت سلیقہ شاعر پر موقوف ہے۔ فقیر کا مسلک یہی ہے۔“ (اردو ترجمہ) چھٹی شق کی ذیل میں میر تقی میر نے ”انداز“ کی وضاحت کی ہے اور لکھا ہے ”اسے ہم لوگوں نے اختیار کیا ہے جو تمام صنائع پر محیط ہے، تجنیس، ترصیع، تشبیہ، گفتگو کی صفائی، فصاحت، بلاغت، ادابندی، خیال وغیرہ یہ سب اسی ضمن میں آتے ہیں فقیر بھی اسی دتیرے سے خوش ہے۔“ (اردو ترجمہ) میر نے مزید وضاحت کی ہے ”جو شخص اس



فن میں طرز خاص کا مالک ہے میرا مطلب سمجھتا ہے۔ عوام سے مجھ کو سروکار نہیں۔ احباب کے لیے میرا قول سند ہے ہر شخص کے لیے نہیں کیونکہ میدان سخن وسیع ہے اور چمنستان ظہور کا تلون آشکار ہے۔“ (اردو ترجمہ) چنانچہ چوتھی اور پچھٹی شق سے ظاہر ہے کہ میر صرف ان فارسی ترکیبوں کا صرف جائز سمجھتے تھے جو زبان ریختہ کے موافق ہوں اور اس کی شناخت کے لیے انھوں نے سلیقہ شاعر کو ضروری قرار دیا۔ نیز اس ”انداز“ کو جو تمام صنائع پر محیط ہے میر نے اپنا طرز خاص کہا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ میریات کی تنقیدی بحث میں اس پہلو کو سب سے زیادہ نظر انداز کیا گیا۔ میر کو خداے سخن تو سب نے تسلیم کیا، ان کی بارگاہ عظمت میں سب بھی سب نے جھکایا، اور ان کی شہرت کا ڈنکا بھی بجتا رہا، لیکن میر کی تنقیدی بازیافت کی راہ میں حالی، مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی نے جو بنیادی اقدام کیے، اگرچہ مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی دونوں کے پیش نظر نکات اشراکا یہ بیان تھا، تاہم اردو کی ابتدائی تنقید محمد حسین آزاد کی اس مغالطہ آمیز رائے سے دھوکا کھاتی رہی۔ ”انھوں نے جس قدر فصاحت اور صفائی پیدا کی اتنا ہی بلاغت کو کم کیا“ یوں میر کی سادگی نظروں میں رہی اور میر کے کمال کی دوسری جہات پوری طرح زیر بحث نہیں آئیں بالخصوص وہ چیز جسے میر نے ”انداز“ سے تعبیر کیا تھا جو صرف لفظوں کی سادگی، سلاست، صفائی، گھلاوٹ سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ کسی حد تک اس کی ضد تھی۔ سید عبداللہ نے میر کے ”انداز“ سے بحث کی لیکن انھوں نے بھی اصرار سادگی ہی پر کیا۔

اس میں شک نہیں کہ اثر لکھنوی نے میر کے بعض اشعار کا بہت اچھا معنوی تجزیہ کیا۔ انھیں میر سے سچی عقیدت تھی لیکن ان کی معنوی وضاحتیں تجزیے سے زیادہ کیفیات کا اظہار ہیں۔ بہت زور مارتے ہیں تو ان کی تان ایسے بیانات پر ٹوٹی ہے: ”میر کے یہاں عجیب و غریب سلاست و روانی ہے، درد و خوشگلی ہے۔ اور بس“

اس میں شبہ نہیں یہ سب باتیں اپنی جگہ صحیح ہیں۔ میر کے یہاں سادگی، سلاست و خوشگلی بھی ہے، ان کے اکثر اشعار سہل متنع بھی ہیں، لیکن بات صرف اتنی نہیں۔ اسلوب میر کی اور جہتیں بھی ہیں اور جب تک ان سب کو نظر میں نہ رکھا جائے میر کے ”انداز“ کی تصویر مکمل نہیں ہوتی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر اردو کے پہلے بڑے شاعر ہیں جن کے یہاں اردو کی جتنی شانیں، جتنے ذیلی اسالیب اور جتنی لسانی جہات ملتی ہیں اتنی بعد کے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ غالب اور اقبال کی عظمت مسلم، لیکن غالب یا اقبال کے شعری اسالیب میں اتنا لسانی تنوع نہیں ہے۔ تاریخ کے مختلف لمحات میں رائج ہونے والے مختلف اسالیب کے مختلف دھاروں کے باہم موج زن ہونے سے جو کیفیت میر کے یہاں پیدا ہوتی ہے، بعد میں وہ کہیں دکھائی نہیں دیتی۔ اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ اقبال کے شعری اور معنیاتی اسلوب کا جو رشتہ غالب سے ہے وہی رشتہ غالب کے شعری اسلوب کا میر سے ہے۔ غالب کی بہار ایجاد کی بیدل اپنی جگہ پر لیکن مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر سید عبداللہ نے صحیح وضاحت کی ہے کہ غالب کے شعری اسلوب کے اکثر حوالے میر سے نکلتے ہیں۔ میر کے یہاں شعری زبان کی وہ کیفیت بھی موجود ہے جو گنجینہ معنی کی طلسم کاری سے عبارت ہے جسے غالب نے مفتہائے کمال کو پہنچا دیا اور علاوہ اس کے میر کے یہاں دوسری شانیں بھی ہیں۔ میر کی پہچان بالعموم سادگی اور سلاست والی شان سے ہوتی رہی ہے جو تصویر کا صرف ایک رخ ہے۔ میر کی زبان کا سب سے بھرپور تجزیہ وحید الدین سلیم نے کیا تھا۔ یہ تجزیہ گرامر کی حد تک جامع ہی نہیں مانع بھی ہے۔ ان کا یہ مضمون اس حد تک SEMINAL ثابت ہوا کہ بعد میں میر کی زبان کی ساری بحثیں اسی سے متاثر رہیں۔ لیکن یہ تجزیہ صرف لفظی اور صرفی نوعیت کا ہے۔ لفظیات اور صرفیات کے امتیازات کس طرح شعر کا حصہ بنتے ہیں اور میر کے یہاں ان سے کیا جادو پیدا ہوتا ہے، یا



میر کے یہاں اندازِ شعر کی تشکیل میں ان عوامل کی کارفرمائی کیونکر ہوتی ہے، اس کا تذکرہ انھوں نے نہیں کیا اور شاید اس لیے بھی نہیں کیا کہ ان کے زمانے میں زبان کے تجزیے کے جو محدود تصورات تھے، وہ ان سے آگے دیکھ بھی نہیں سکتے تھے۔

## بنیادی اسلوبیاتی امتیازات

اندازِ میر کی بحث میں یہ بات خاطر نشان رہنی چاہیے کہ کسی ایک مثال یا ایک طرح کی مثالوں سے میر کے انداز کو سمجھنا سطحیت کو راہ دینا ہے۔ ایسی کوئی کوشش ایک طرف، ادھوری، اور یک رُخی ہوگی۔ چنانچہ اس کے لیے ایک طرف نہیں بلکہ بیک وقت کئی اطراف میں دیکھنا ضروری ہے۔ کچھ باتیں تجزیے اور وضاحت کی زد میں آتی ہیں اور کچھ نہیں بھی آتیں۔ تاہم منطقی زبان کی یہ کمزوری ہے کہ جب بحث کی جائے گی تو SERIAL ہوگی۔ لیکن یاد رہے کہ اسلوبیاتی امتیازات ہرگز SERIAL نہیں ہوتے۔ یہ پرت در پرت، بیک وقت وارد ہوتے ہیں اور اس حد تک باہم دگر مربوط ہوتے ہیں کہ انھیں الگ الگ کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ اور یہ تخلیقی عمل کے منافی بھی ہے تاہم بحثِ شعر میں یہ عمل ناگزیر ہے۔ یہاں پہلے میر اور غالب کی ایک ایک ہم طرح غزل کو لیا جاتا ہے۔ مزید گفتگو اس کے بعد ہوگی:

اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا  
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تم کام کیا  
ہمدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند  
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا  
حرف نہیں جاں بخشی میں اس کی، خوبی اپنی قیمت کی  
ہم سے جو پہلے کہہ بھیجا سو مرنے کا پیغام کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی  
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہم کو عبث بدنام کیا  
کس کا کعبہ، کیسا قبلہ، کون حرم ہے، کیا احرام  
کوچے کے اس کے باشندوں حسب کو ہیں سے سلام کیا  
شیخ جو ہے مسجد میں ننگا، رات کو تھا میٹھانے میں  
جُستہ، خرقہ، کرتا، ٹوپلی، مستی میں انعام کیا  
یاں کے سپید وسیہ میں ہم کو دخل جو ہے سوا تنہا ہے  
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا  
صبح چن میں اس کو کہیں تکلیف ہوا لے آئی تھی  
رُخ سے گل کو مول لیا قامت سے سرو غلام کیا  
سامعِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیے  
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا  
ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھوئی شکل تھی  
سحر کیا، اعجاز کیا، جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا  
میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو  
قشتہ کھینچا دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا  
رشتہ چاک جیبِ دریدہ صرف قماشِ ام کیا  
عکسِ رخ افزوختہ تھا تصویر پر پشتِ آئینہ  
شوخی نے وقتِ حسن طرازی حکمیں آرام کیا

ساقی نے ازہر گریباں چاک کی موجِ بادۂ ناب  
تارِ نگاہ سوزنِ مینارِ شستہ خطِ جام کیا  
مہر بجائے نامہ لگائی بر لبِ پیکِ نامہ رساں  
قائلِ تمکینِ سنج نے یوں خاموشی کا پیغام کیا  
شامِ فراقِ یار میں جوشِ خیرہ سری سے ہم نے اسد  
ماہ کو درِ تسبیح کو اکب جائے نشینِ امام کیا

میر کی غزل ان کی ابتدائی غزلوں میں ہے اور دیوانِ اول میں شامل ہے۔ اس میں گلِ پندہ شعر ہیں جن میں سے صرف گیارہ کو یہاں نقل کیا گیا ہے۔ غالب کی غزل بھی ابتدائی دور سے متعلق ہے اور نسخہٴ حمید یہ میں ملتی ہے۔ ان غزلوں کا موازنہ کرتے ہوئے سید عبداللہ نے لکھا ہے ”ان مائیں غزلوں میں ایک آدھ شعر کے سوا مضمون اور اسلوب کی کوئی مشابہت نظر نہیں آتی۔ بظاہر یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب اس غزل کی رواں دواں اور پُر جوش و پُر ترنم بحر سے محفوظ ہوئے مگر اس دل بستگی کے باوجود میر کے سب قوافی غالب سے ہمہ نہیں سکے۔ غزل کو پانچ اشعار تک پہنچا کر ختم کر دیا ہے۔ میر کی پُر تاثیر غزل کے مقابلے میں غالب کی یہ غزل محض چند رنگین الفاظ کا مجموعہ ہے مگر اس سے صاف صاف ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر کی فطرت اپنے لیے کسی مقامِ بلند کی تلاش میں بیچ و تاب کھا رہی ہے اور کسی روشن مستقبل کے لیے آمادہ ہو رہی ہے“ (نقدِ میر ۳۸) اس میں کوئی شبہ نہیں کہ دونوں غزلیں اپنے اپنے اسلوب کی نمائندہ ہیں۔ غالب کے مطلع میں اسما اور اسماے صفات نو ہیں، وحشی، صیاد، رم خوردوں، رشتہ، چاک، جیب، دریدہ، قماش، دام۔ میر کے یہاں کیا ہے؟ پہلے مصرع میں تدبیریں اور دوا اور دوسرے میں بیماریِ دل اور ان کی ساخت یوں ہے، تدبیروں کا اُلٹا ہونا، دوا کا کام نہ کرنا اور بالآخر بیماریِ دل کا کام تمام کرنا۔ آپ نے دیکھا شعر میں صرف تین اسما ہیں

اور تین نحوی اکائیاں ہیں اور ہر ایک کی تکمیل فعل سے ہوتی ہے۔ ان تینوں افعال کو ”دیکھا“ کے صرف سے جو بجائے خود ایک فعلیہ اکائی ہے شاعر نے بیماریِ دل کے آخر کام تمام کرنے کی معنویت کو پوری طرح راسخ کر دیا۔ غالب کے یہاں دوسرے شعر میں بھی دس اسما ہیں، جبکہ میر کے یہاں ان کی تعداد بہت کم ہے۔ بالعموم شعر کے دو مصرعوں میں دو نحوی واحد سے ہوتے ہیں یا اگر ایک مصرع دوسرے سے نحوی اعتبار سے جڑا ہوا ہو تو ایک ہی نحوی سلسلہ جاری رہتا ہے۔ میر کے یہاں ایسا نہیں، طویل بحر کی اس غزل میں تین تین چار چار نحوی ٹکڑے ملیں گے، اُلٹی ہو گئیں سب تدبیریں / کچھ نہ دوا نے کام کیا / دیکھا / اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا / اسی طرح / عہدِ جوانی رور و کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند / یعنی رات بہت تھکے جا گئے / صبح ہوئی آرام کیا۔ یہ پہلا خطِ امتیاز ہے جو میر اور غالب کے اسالیب کے بیچ کھینچا جاسکتا ہے یعنی میر کی زبان میں اسما یا اسماے صفت کی بھرمار نہیں۔

دوسرے یہ کہ میر کے یہاں طویل بحر میں بھی چھوٹے چھوٹے نحوی واحد سے ہیں جو معنیاتی nodes کی طرح کام کرتے ہیں اور فوری ترسیلِ جذبات یا تاثیر میں مدد بہم پہنچاتے ہیں۔

تیسرے اسما کی قلت و کثرت سے مضاف اور مضاف الیہ کا رشتہ اور اضافت کا کردار بھی متاثر ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ سامنے کی بات ہے لیکن غیر اہم نہیں ہے۔ غالب کا ہر شعر اس کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

چوتھے یہ کہ اسلوبِ میر میں اُلٹی ہو گئیں، رور و کاٹا، آنکھیں موند، ہاتھ میں لاکے پھوڑ دیے، بھولے اس کے قول و قسم پر، وحشت کھوئی، قشقت کھینچا، سے صاف ظاہر ہے کہ میر کی زبان اپنی طاقت دھرتی کی گہرائیوں میں پیوستہ برآکرتوں کی جڑوں سے بھی حاصل کر رہی ہے۔ غالب کی زیرِ نظر غزل میں ایک بھی معکوسی یا ہیکار آواز نہیں آئی۔ کیوں؟ کیا



اس سے اردو زبان کے صرف ایک رُخ کی تصویر سامنے نہیں آتی؟ یہ بات نہیں ہے کہ غالب کی ساری شاعری میں ایسی امتیازی آوازیں نہیں آتیں، آتی ہیں لیکن کم کم۔ میر کے یہاں ان کا عمل دخل فطری ہے جسے اردو کے اردو پن یا ٹھٹھ پن سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ اسلوب میر کا صرف ایک وسیلہ ہے۔ میر جس طرح فطری زبان کو شعری زبان کے درجے تک لے آتے ہیں اور اسے شعر میں کھپاتے ہیں، وہ الگ بات ہے۔

پانچویں یہ کہ میر کے یہاں مصوتوں کا استعمال اور بالخصوص طویل مصوتوں کا استعمال دوسرے صاحب اسلوب شراک بہ نسبت زیادہ ہے۔ میر کے یہاں قوتِ پرواز بھی ہے اور گرم شدگی، سپردگی، اور حیرت و استعجاب کی کیفیتیں بھی لیکن زبان کے معاملے میں دھرتی سے ان کا رشتہ کہیں نہیں ٹوٹتا۔ موسیقی کے نظام کی طرح ہمارے عروضی نظام میں بھی یہ گنجائش ہے کہ زمانی وقفے تو مقرر ہیں لیکن آوازیں مقرر نہیں۔ چنانچہ مصوتوں کی تعداد فنکار کی تخلیقی قوت کے زیر اثر گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔ اس سے بحروں کے صرف میں شاعر کی انفرادی شان اور انفرادی ترقم پیدا ہوتا ہے۔ ہمارے عروضی نظام کی بنیاد حرف پر ہے۔ یہ مصوتوں اور طویل مصوتوں میں فرق نہیں کرتا۔ چنانچہ ہر بحر سے شاعر کے یہاں ان کے صرف کی شان الگ ہی ملے گی۔ اس کا ثبوت میر کی مندرجہ بالا غزل کے ہر شعر سے مل جاتا ہے یوں دیکھیے تو یہ خصوصیت پہلی بنیادی خصوصیت سے بڑی حد تک بڑی ہوئی ہے کیونکہ جہاں نحوی واحد سے زیادہ ہوں گے طویل مصوتے بھی افعال کے در آنے سے لامحالہ زیادہ ہوں گے۔ اس بحث کے بعد اب میر کے اشعار کو کہیں سے بھی لیجیے۔ اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہوئے ان کی نحو پر بھی نظر رکھیے، اور دیکھیے کہ ان میں نحوی واحد سے کس کثرت سے ہیں اور انھیں کتنی آسانی سے الگ کیا جاسکتا ہے:

دل کی تہ کی کہی نہیں جاتی / نازک ہے اسرار بہت  
انچھر تو ہیں عشق کی دوہی / لیکن ہے بستر بہت

گرچہ کب دیکھتے ہو / پر دیکھو  
آرزو ہے / کہ تم ادھر دیکھو

ملنے لگے ہو دیر دیر / دیکھیے / کیا ہے کیا نہیں  
تم تو کرو، ہو صاحبی / بندے ہیں کچھ رہا نہیں

کن نیندوں اب تو سوتی ہے / اے حتم گر یہ ناک  
مڑگاں تو کھول / شہر کو سیلاب لے گیا

دل بہم پہنچا بدن میں / اتپ سے سارا تن جلا  
آپڑی یہ ایسی چنگاری / کہ پیسہ راہن جلا

خوب ہے اے ابریک شب آؤ / باہم روئیے  
پر نہ اتنا بھی کہ ڈوبے شہر / کم کم روئیے

گلی میں اس کی گیا / سو گیا / نہ بولا پھر  
میں میر میر کہ اس کو بہت پکار رہا

شہر دل آہ عجب جائے تھی / پر اس کے گئے  
ایسا مجسٹرا کہ کسی طرح بسایا نہ گپ

کیا جانیے / کہ چھاتی جلے ہے کہ داغ دل /  
اک آگ سی لگی ہے / کہیں کچھ دھواں سا ہے /

عشق ہمارا آہ نہ پوچھو / کیا کیا رنگ بدلتا ہے /  
خون ہوا / دل داغ ہوا / پھر درد ہوا / پھر غم ہے لب /

اب کے بہت ہے شور بہاراں / ہم کو مت زنجیر کر دو /  
دل کی ہوس تک ہم بھی نکالیں / دھوئیں ہم کو چلنے دو /

عالم عالم عشق و جنوں ہے / دنیا دنیا تہمت ہے /  
دربادریا روتا، ہوں میں / صحرا صحرا وحشت ہے /

کہتا تھا کسو سے کچھ / تکتا تھا کسو کا منہ /  
کل میر کھڑا تھا یاں / سچ ہے کہ دو انا تھا /

عشق ہمارے خیال بڑا ہے / خواب گیا / آرام گیا /  
دل کا جانا ٹھہر گیا ہے / صبح گیا / یا شام گیا /

## oral روایت کا آخری امین / سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی /

میر کا زمانہ آج سے دو ڈھائی سو برس پہلے کا زمانہ تھا۔ میر کے اواخر عمر میں چھاپے خانے کی ابتدا ہو گئی تھی لیکن خود میر کا کلیات فورٹ ولیم کالج سے ۱۸۱۱ء میں چھپ کر تیار ہوا۔ میر کا انتقال ۱۸۱۰ء میں ہوا تو گویا خود انھوں نے اپنا کلیات چھپا ہوا نہ دیکھا ہوگا۔ چھاپے خانے کے اثر سے اردو شعروادب کے اسالیب پر جو زبردست اثر پڑا اس کو ابھی پوری طرح سمجھنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اس وقت تک ہمارے ادب کی بہت سی روایتیں نشر میں بھی اور شعر میں بھی کہنے اور سننے کی روایتیں تھیں۔ بعد میں یہ روایتیں رفتہ رفتہ چھپی ہوئی تحریر کی روایتوں میں تبدیل ہونے لگیں۔ داستان سے ناول کی طرف گریز میں سب سے بڑی عمل کاری شاید اسی عنصر کی ہے۔ اس پس منظر میں دیکھیے تو شاید میر اردو غزل میں کہنے اور سننے کی oral روایت کے آخری امین ہیں۔ وہ بار بار اس کا ذکر بھی کرتے ہیں۔ میر کے اشعار میں باتوں کا انداز پایا جاتا ہے۔ محمد حسین آزاد کہتے ہیں "بیان ایسا پاکیزہ جیسے باتیں کرتے ہیں" سید عبداللہ نے لکھا ہے "میر لکھنے سے زیادہ کہنے کے قائل ہیں۔ اس لیے وہ بات اور گفتگو کا انداز اختیار کرتے ہیں" مثلاً

باتیں ہماری یاد رہیں پھر باتیں نہ ایسی سنیے گا  
بڑھتے کسی کو سنیے گا تو دیر تلک مردھنیے گا

بعد ہمارے اس فن کا جو کوئی ماہر ہو دے گا  
درد انگیز انداز کی باتیں اکثر بڑھ پڑھ دے گا



پڑھتے پھر گئے گلیوں میں ان رینختوں کو لوگ

مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں

میر جا بجا میاں، پیارے، ارے، صاحب، رے کا استعمال کرتے ہیں۔ آپ کے بجائے تم اور بعض جگہ بول چال کی بے تکلفی میں تم کے بجائے تو بھی لاتے ہیں۔ میر، میر صاحب میر جی بھی گفتگو میں مخاطب کے لیے خوب خوب استعمال کیا ہے۔ ان کی شاعری کا عام انداز یہ ہے گویا باتیں کر رہے ہیں:

لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو  
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا

آنکھوں میں جی مرا ہے ادھر دیکھتا نہیں  
مرا ہوں میں تو ہائے رے صرف نگاہ کا

جی میں تھا اس سے لیے تو کیا کیا نہ کہیے میر  
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

چلا نہ اٹھ کے وہیں چپکے چپکے پھر تو میر  
ابھی تو اس کی گلی سے پکار لایا ہوں

پیار کرنے کا جو خواہاں ہم پہ رکھتے ہیں گناہ  
ان سے بھی تو پوچھتے تم اتنے پیارے کیوں ہوئے

کچھ کر د فکر مجھ دوانے کی  
دھوم ہے پھر بہار آنے کی

مقدور تک تو ضبط کروں ہوں پہ کیا کروں  
منہ سے نکل ہی جاتی ہے اک بات پیار کی

سیر کی ہم نے ہر کہیں پیارے  
پھر جو دیکھا تو کچھ نہیں پیارے

بُکیے کھلائے جاتے ہو نزاکت ہائے رے  
ہاتھ لگتے میلے ہوتے ہو لطافت ہائے رے

کیا خوبی اس کے منہ کی اے غنچہ نقل کریے  
تو تو نہ بول ظالم بو آتی ہے دہاں سے

کیا رفتگی سے میری تم گفتگو کر دو ہو  
کھویا گیا نہیں میں ایسا جو کوئی پاوے

کہتے تو ہو یوں کہتے یوں کہتے جو وہ آتا  
سب کہنے کی باتیں ہیں کچھ بھی نہ کہا جاتا



مشہور ہیں عالم میں تو کیا، ہیں بھی کہیں ہم  
القصد نہ درپے ہو ہمارے کہ نہیں ہم

جب سے جواں ہوئے ہو یہ چال کیا نکالی  
جب تم چلا کرو ہو ٹھوکر لگا کرے ہے

نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دُعا کر میر  
کہ اب جو دیکھوں اسے میں، بہت نہ پیار آئے  
میر شاعری کے تحریری پہلو کے نہیں سننے یا سنانے کے انداز کے نمائندہ ہیں۔  
جگہ جگہ انھوں نے اپنی باتوں کو کہانی یا رام کہانی سے بھی تعبیر کیا ہے:  
فرصتِ خواب نہیں ذکرِ بستاں میں ہم کو  
رات دن رام کہانی سی سنا کرتے ہیں

سرگزشت اپنی کس اندوہ سے شب کہتا تھا  
سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی

سہلِ متنوع اور طبیعت کی روانی / میر دریا ہے سُنے شعرِ زبانی اس کی /

میر کے سلسلے میں سہلِ متنوع کا تذکرہ سب نے کیا ہے۔ غالب نے اپنے ایک خط میں  
سہلِ متنوع کی داد دی ہے کہ جس کو دیکھ کر خیال ہو کہ ایسا کہنا بہت آسان ہے، لیکن  
جب کہنے کی کوشش کی جائے تو ناممکن ہو۔ اس سہلِ متنوع کا اسلوبیاتی پہلو یہ ہے کہ  
میر کے اشعار میں حیرت انگیز حد تک عام بول چال یا نثر کی نحوی ترتیب برقرار رہتی ہے۔

اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ بحر اور وزن کی ضرورتوں کے تحت نحوی ترتیب میں تقدیم و  
تاخیر ہوتی رہتی ہے۔ اگرچہ اس کی بھی اپنی حد بندیاں ہیں اور جو کچھ بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں  
بعض نحوی حدود کے اندر ہوتی ہیں لیکن میر کا کمال یہ ہے کہ ان کے یہاں اگرچہ کہیں  
کہیں ضرورتِ شعری کے تحت ایک آدھ لفظ آگے پیچھے آتا ہے لیکن جس بڑے پیمانے  
پر زبان کی عام ساخت یعنی جملے کی ساخت برقرار رہتی ہے ان کی قدرتِ کلام کا کھلا ہوا  
ثبوت ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ذیل کے اشعار میں یہ بھی دیکھیے کہ دو مصرعوں میں دو  
NODES کا وقوع فطری ہے اگر مصرعے نحوی طور پر مربوط ہوں یعنی ایک میں خبر ہو  
اور دوسرے میں مبتدا تو NODE ایک ہی ہوگا، لیکن میر کے یہاں اکثر و بیشتر تین  
تین یا اس سے زیادہ NODES ملتے ہیں، یہ بالذات نحوی واحدے اور ان کی فطری  
ساخت سہلِ متنوع کی وہ اسلوبیاتی بنیاد ہے جس کی وضاحت شریات کی قدیم روایت  
میں ناممکن تھی جیسا کہ مولوی عبدالحق نے بھی اعتراف کیا ہے۔ "میر کا کلام بہ لحاظ  
فصاحت و روانی سہلِ متنوع ہے، اور سہلِ متنوع کا تجربہ کر کے الگ الگ اس کی خوبیوں  
کا گونا گونا ناممکن ہے۔"

تذکرہ خوش معرکہ زیبائی یہ روایت خاصی دل چسپ ہے کہ عنفوانِ جوانی میں جب  
میر جوش و حشر میں مبتلا ہوئے تو ہرزہ گوئی پر راغب ہوئے بلکہ رسوائیِ خاص و عام  
پسند آئی۔ ہر کسی کو دشنام دینا شعار اور سنگ زنی کا رواج تھا۔ خان آرزو نے کہا اے  
عزیزِ دشنام موزوں دعائے ناموزوں سے بہتر ہے۔ اور رخت کے پارہ کرنے سے  
تقطیعِ شعر خوشتر ہے۔ چونکہ موزونی طبیعت جو ہر ذاتی تھی جو دشنام زبان تک آئی  
مصرعے یا بیت ہو گئی۔ بعد اصلاحِ دماغ و دل کے مزہ شعر گوئی کا طبیعت پر رہا۔ "دشنام  
طرازی والی بات صحیح ہو یا نہ ہو لیکن ایک احتجاجی کیفیت اور لہجے کی گھلاوٹ اور دردِ دہلی  
کے باوجود ایک دہلی دہلی میر کی شاعری میں ہے۔ اس کا گہرا رشتہ ان کے جوشِ طبیعت

اور تخلیقی اُتار سے ہے۔ اس روایت میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ ”موزونی طبیعت جو ہر ذاتی تھی“ بول چال کی جس نحوی ترتیب کا ذکر اوپر کیا گیا اس کا گہرا تخلیقی رشتہ میر کی حد درجہ موزونی طبیعت اور شدید نوعیت کی روانی کلام سے مل جاتا ہے۔ جب تک طبیعت میں شدید اُبال نہ ہو اور تخلیقی موجیں اندر ہی اندر پیچ و تاب نہ کھاتی ہوں اور ان میں اظہار کے لیے تلاطم برپا نہ ہو لفظ شدت سے شعر کا قالب اختیار نہیں کرتے۔ میر کے یہاں بعض بعض مضامین مثلاً لہو میں نہانا، خون میں ہاتھ رنگنا، آنسوؤں کا سیلاب بن کے بہتوں اور آبادیوں کو بہا لے جانا یا جنگل کو سیراب کرنا، عاشق کا بگولہ، دھواں یا غبار بننا، سایہ دیوار میں بیٹھنا، دل کے اُجڑے نگر میں اکیلے چراغ کا جلنا، ہڈی ہڈی کا گلنا، اُستخاں کانپ کانپ جلنا، دل کے مکان کا اُجڑنا، ہڈیوں کا مٹی میں مل جانا، نقش پایا استخوانوں کا بولنا، خاک سے پھول بن کر نمودار ہونا، یہ اور ایسے بعض دوسرے مرکزی مضامین بار بار بیان ہوئے ہیں۔ ان میں بعض جگہ پیکروں کی بھی تکرار ہے۔ لیکن کسی بھی بحر کا تقاضا یا قافیہ کی ضرورتیں میر کی طبیعت کو بند نہیں کر پائیں۔ بحر کوئی ہو، قافیہ کچھ ہو میر کا جوش طبیعت ایسی تمام پابندیوں کو حس و فاشاک کی طرح بہا لے جاتا ہے۔ اور ایک کیفیت سے کیا کیا کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں۔ میر کے ساتھ سب سے بڑا ظلم یہ ہوا کہ روایت نے انہیں بہتر نشتر کا شاعر مشہور کر دیا، دوسرے یہ کہ شیفٹ سے منسوب قول بلندش بغایت بلند و پستش بغایت پست اتنا مشہور ہو گیا کہ اکثر یہ سمجھا جانے لگا کہ چند مشہور اشعار کو چھوڑ کر باقی کلام رطب و یابس سے بھر اپڑا ہے۔ حالانکہ صدر الدین آزرده سے جو اصل روایت تھی وہ یوں تھی:

”پستش اگرچہ اندک پست است اما بلندش بسیار بلند است۔“ حق بات یہ ہے کہ میر کا یہ دعویٰ غلط نہیں تھا کہ جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے/ قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیوان میں/ میر کے پہلے دو دیوانوں میں تمام و کمال، تیسرے اور

چوتھے دیوان میں بڑی حد تک اور پانچویں اور چھٹے دیوان میں کسی حد تک میر کے جوش طبیعت اور شدید نوعیت کی روانی کا اثر محسوس ہوتا ہے۔ میر نے بار بار اپنی ”طبع رواں“ کا ذکر کیا ہے۔ ان کو اس کا شدید احساس تھا کہ ”میر شاعر بھی زور کوئی تھا۔“ اور اس طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ اصل صفاتی یہی ہے کہ اگر بات نہ بنتی ہو تو بھی موزوں طبعاً اس کو بنا دیتے ہیں۔

طرف صناع ہیں اے میر یہ موزوں طبعاً  
بات جاتی ہے بگڑ تو بھی بنا دیتے ہیں

جلوہ ہے مجھی سے لب دریاے سخن پر  
صدرنگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں

میر دریا ہے سُنے شعر زبانی اس کی  
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اس کی  
بات کی طرز کو دیکھو تو کوئی جادو تھا  
پر ملی خاک میں کیا سحر بیانی اس کی  
سرگزشت اپنی کس اندوہ سے شب کہتا تھا  
سو گئے تم نہ سنی آہ کہانی اس کی  
مرثیے دل کے کسی کہہ کے دیے لوگوں کو  
شہر دل میں ہے سب پاس نشانی اس کی  
آبلے کی سی طرح ٹھیس لگی پھوٹ ہے  
درد منہ کی میں گئی ساری جوانی اس کی



دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر  
دُور سے ہزار چند ہے ان کے سخن میں آب

نحوی ساختیں جملوں سے قریب / بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے /

میر کی شاعری کی نحوی ساختیں غیر معمولی موزونی طبیعت کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ زبان کی عام ساختوں سے بے حد قریب ہیں۔ جملوں اور لفظوں کی ترتیب گفتگو کی ترتیب سے دور نہیں۔ اگر کہیں کچھ رد و بدل ہوا بھی ہے تو معمول لیکن ہر جگہ شعریت کا حق ادا ہو گیا ہے :

سر سری تم جہان سے گزرے  
ورنہ ہر جا جہان دیگر تھا

ساقی تک ایک موسم گل کی طرف بھی دیکھ  
نیر کا پڑے ہے رنگ چمن میں ہولے آج

ڈوبے اُچھلے ہے آفتاب ہنوز  
کہیں دیکھا تھا تجھ کو دریا پر

گوش کو ہوش سے ٹک کھول کے سُن شور جہاں  
سب کی آواز کے پردے میں سخن ساز ہے ایک

بے خودی لے گئی کہاں ہم کو  
دیر سے انتظار ہے اپنا

ہم ہوئے تم ہوئے کمر ہوئے  
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

بڑھتیں نہیں پلک سے تا ہم تلک بھی پہنچیں  
پھرتی ہیں وہ نگاہیں پلکوں کے سائے سائے

ہر قطعہ چمن پر تک گاڑ کر نظر کو  
بگڑیں ہزار شکلیں تب پھول یہ بنائے

بکھے تھے ہم تو میر کو عاشق اسی گھڑی  
جب سُن کے تیرا نام وہ بیتاب سا ہوا

ہے جنبش لب مشکل جب آن کے وہ بیٹھے  
جو چاہیں سو یوں کہہ لیں لوگ اپنی جگہ بیٹھے  
کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تن نازک کی  
پیرا ہن اگر پہننے تو اس پر بھی تہ بیٹھے

جن بلاؤں کو میر سنتے تھے  
ان کو اس روزگار میں دکھایا

وے لوگ تو نے ایک ہی شوخی میں کھو دیے  
پیدا کیے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے  
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

بہت سنی کچھے تو مر رہی میر  
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے  
رنگ بدن کا تب دکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

کچھ رنجِ دلی میر جوانی میں کھنپا تھا  
زردی نہیں جاتی مرے رخسار سے اب تک

ہم فقیروں سے بے ادائی گیا  
آن بیٹھے جو تم لے پیار کیا

جم گسیا توں کفِ قاتل پہ ترا میر ز بس  
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

ظلم ہے، قہر ہے، قیامت ہے  
غصے میں اس کے زیر لب کی بات

بھاتی ہے مجھے اک طلبِ بوسہ میں یہ آن  
لگنت سے اُلجھ جا کے اسے بات نہ آنی

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے  
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی گلِ برگ  
ٹنک ہونٹ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصوّر بے بدل  
ہائے کیا پردے میں تصویریں بناتا ہے میاں

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اوپر بہم پہنچے  
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے



جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آوے  
اس زندگی کرنے کو کہاں سے جگر آوے

مرے سلیقہ سے میری بھی محبت ہیں  
تھام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

نامزدانہ زیست کرتا تھا  
میر کا طور یاد ہے ہم کو

دور بیٹھا غبار میر اس سے  
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

سخت کا فر تھا جس نے پہلے میر  
مذہب عشق اختیار کیا

مصائب اور تھے پر جی کا جانا  
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

چشم خوں بستہ سے کل رات لہو پھر نپکا  
ہم نے جانا تھا کہ بس اب تو یہ ناسور گیا

## میر کی سادگی نظر کا دھوکا

میر کی نحوی سادگی جس سے حصہ اول میں بحث کی گئی، دراصل نظر کا دھوکا ہے۔  
بالعموم اس نحوی سادگی کو معنوی سادگی بھی سمجھ لیا گیا جو غلط ہے۔ میر کے یہاں جو بول چال  
کا پیرایہ یا گفتگو کی نحوی ترتیب کا انداز ہے، اس سے شاعری کی زبان کے بارے میں ایک  
بنیادی سوال کو راہ ملتی ہے۔ یہ ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ بول چال کی زبان شاعری کی  
زبان نہیں ہوتی۔ شاعری کی زبان جتنی بول چال کی زبان سے ہٹی ہوئی ہوگی یا اس سے گریز  
کرے گی اتنی ہی زیادہ وہ شاعری کا حق ادا کرے گی۔ غالب اور اقبال کے اسالیب اس  
حقیقت کی روشن ترین مثالیں ہیں۔ میر نے لہجہ عام پر اصرار کیا اور سودا کے طرز اور اپنے  
عہد کے مقبول عام رواج ایہام گوئی کو رد کیا۔ اور عمداً ہاتھوں کا انداز اختیار کیا۔ پھر ان  
کی زبان شاعری کی زبان کیونکر ہوئی؟ اور یہ شاعری ساحری کے درجہ پر کیسے پہنچی؟

شاعر نہیں جو دیکھا تو تو ہے کوئی ساحر  
دو چار شعر پڑھ کر سب کو جھاگیا ہے

میر کی زبان بار بار یہ سوال پوچھتی ہے کہ لہجہ عام یعنی معمولی ریختے کو جو بقول معیار سازوں  
کے اس وقت عیب ہی عیب تھا، میر نے اس عیب کو ہنر کیسے کیا؟  
دل کس طرح نہ کھینچیں اشعار ریختہ کے  
بہتر کیا ہے میں نے اس عیب کو ہنر سے  
اور دُر سے ہزار چند آب میر نے اپنے اشعار میں کیسے پیدا کی؟



کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے  
کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

نہ رکھو کان نظم شاعران حال پر اتنے  
چلو تک میر کو سننے کہ موتی سے پروتا ہے

## بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں

میر کے یہاں اگر "بول چال کی زبان" ہے اور کوئی خاص "طرز" بھی نہیں تو پھر موتی پر رونے کا راز کیا ہے؟ یہ سوال شری زبان کے جن امکانات پر توجہ کی دعوت دیتا ہے ان میں بنیادی نکتہ یہ ہے اگرچہ بول چال کی زبان شاعری کی زبان نہیں ہوتی لیکن شاعری کی زبان میں بول چال ہو سکتی ہے اور اس کا حق ادا کرنا سلیقہ شاعر پر موقوف ہے۔ میر کا اصل کارنامہ جو بالعموم فریب نظر کی کیفیت پیدا کرتا ہے یہ ہے کہ انھوں نے ہجو، عام کو اپنا یا لیکن اسے ہجو، عام کی سطح پر برتا نہیں۔ بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ بول چال کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت کام کرتی ہے۔ اس میں لفظ محض لفظوں کی طرح کام کرتے ہیں، اور صرف وہی معنی ادا کرتے ہیں جو ان سے ظاہر ہوتے ہیں۔ بول چال کی زبان اور شاعری کی زبان کا یہ بنیادی فرق کہ بول چال کی زبان صرف اپنی اوپری ساخت کے ذریعے کام کرتی ہے دور رس نتائج کا حامل ہے کیونکہ شاعری کی زبان میں زبان کی محض اوپری ساخت نہیں بلکہ اس کے علاوہ داخلی ساخت اور بعض اوقات کئی کئی داخلی ساختیں کام کرتی ہیں۔ میر نے نکات الشعرا میں اپنے "انداز" کی وضاحت کرتے ہوئے صرف صنائع کا ذکر کیا تھا یعنی تجنیس و ترمیم و تشبیہ و ادا بندی وغیرہ، لیکن حقیقت یہ ہے کہ شری زبان کی داخلی ساختوں

میں نہ صرف یہ بلکہ بدیع و بیان کے جملہ منضبط اور غیر منضبط وسائل کام میں آتے ہیں۔ صنعتوں کے محدود تصور سے ہٹ کر داخلی ساختیں ایسے ایسے جہان معنی آباد کرتی ہیں، اور ایسے ایسے احساسات و جذبات و تصورات و خیالات کے دروازے کھول دیتی ہیں جن تک پہنچتے ہوئے زبان کی اوپری ساخت کے پر جلتے ہیں اور جنھیں صرف ملفوظی مجازی واسطوں ہی کے ذریعے بیان کیا جاسکتا ہے۔ زبان کا ذخیرہ الفاظ محدود ہے اور جہان معنی لامحدود۔ فرانس کے ایک نئے ترجمان اور فرانس کے نئے فلسفی JACQUES LACAN نے کیا پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کی ساخت انسانی لاشعور کی ساخت کا مثیل ہے۔ LANGUAGE IS STRUCTURED LIKE THE UNCONSCIOUS چنانچہ زبان کے دھندلے خطے اس کے روشن خطوں سے کہیں زیادہ کارگر ہیں۔ ان کی وسعتیں اور پنہائیاں لامحدود ہیں اور انسانی ذرائع سے ہم انھیں ناپ نہیں سکتے۔ غور فرمائیے کہ یہ بات عام زبان کے لیے کہی گئی ہے جس کا کل ذخیرہ الفاظ چند سو صفحوں کے ایک لغت میں سما جاتا ہے۔ کسی بھی فنکار کا کمال زبان کے اس معمولی ذخیرے سے غیر معمولی محسوسات اور خیالات کا چراغ بنانے میں ہے۔ فراق گورکھپوری، محمد حسن عسکری، ناصر کاظمی اور نئی نسل کے شعرا کی میر تقی میر سے عقیدت بے وجہ نہیں۔ فراق کا یہ کہنا کہ "میر کے یہاں ہر معمول بات جتنی معمول ہوتی ہے اتنی ہی غیر معمول بن جاتی ہے" اس بات کا اعتراف ہے کہ میر کے یہاں عام زبان عام زبان نہیں رہتی۔

## داخلی ساختوں کا شعری تفاعل / کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ /

میر کے یہاں عام زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے تب کہیں جا کر وہ موتی کی لڑی بنتی ہے یا جادو کا سا اثر کرتی ہے۔ تقلیب کا عمل اصلاً ربط و تضاد، رشتوں یا مناسبتوں کا عمل ہے جس میں ذہن ایک چیز سے دوسری کی طرف یا دوسری سے تیسری کی طرف یا اس کی



خوبیوں یا خصائص کی طرف یا ان کے رشتوں یا مذکی طرف راجع ہوتا ہے۔ ان رشتوں کے کئی نام ہیں، تشبیہ، استعارہ، اشارہ، کنایہ، رمز، مجاز، علامت، پیکر، تجنیس، تلمیذ وغیرہ۔ میر کا اعجاز یہ ہے کہ عام بول چال کی زبان کی اوپری ساخت میں وہ ایسی خاموشی سے داخلی ساختوں کو لے آتے ہیں کہ سننے یا پڑھنے والے کو گمان تک نہیں ہوتا اور وہ عام زبان کو اعلیٰ ترین شعری زبان کا درجہ دے دیتے ہیں۔ میر کا کوئی شعر کہیں سے لیجیے۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کاشات

کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

بظاہر یہ بول چال کی زبان ہے۔ لیکن کیا واقعی یہ بول چال کی زبان ہے؟ بظاہر گفتگو کا پیرایہ ہے لیکن کیا اس کے پیچھے ایک جہان معنی پوشیدہ نہیں؟ یوں روایتی طور پر دیکھیں تو گل، کلی، کلی کا تبسم کرنا یعنی کھلنا میں ایسی رعایتیں ہیں جو عام زبان کو شعری زبان کا درجہ دیتی ہیں، لیکن روایتی صنعتوں کا تصور اپنے تمدن کی وجہ سے زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتا، اس نوع کی صنعتیں تو بالکل بے روح شعر میں بھی پائی جاسکتی ہیں۔ جبکہ درحقیقت جو چیز عام زبان کو شعری زبان بناتی ہے وہ داخلی ساختوں کا وہ تفاعل ہے جس کے ذریعے ایک محدود تجربہ کسی لامحدود صداقت کا خزینہ دار بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ مکالمہ جاندار اور بے جان میں ہے۔ اس طرح کا مکالمہ روزمرہ کی زبان میں جہاں بالعموم زبان کی فارسی ساختیں کام کرتی ہیں، ممکن ہی نہیں۔ ایک جاندار کا بے جان سے خطاب کرنا اور بے جان کا بجائے لفظوں کے محض اپنے عمل سے جواب دینا بجائے خود شعری پیرایہ ہے جو تمثیل کے رشتوں سے جڑا ہوا ہے اور تمثیل، تجسیم یا تشکیل کے رشتے داخلی ساختوں کے معنیاتی عمل در عمل سے وجود میں آتے ہیں۔ شعر میں لطف و اثر تبھی پیدا ہوتا ہے جب خارجی ساختیں داخلی ساختوں کے ساتھ مل کر بیک وقت کام کرتی ہیں۔ گل شاخ پر کھلنے والا پھول بھی ہے اور حسن و رنگ و بو

کا استعارہ بھی۔ اس طرح کلی کا تبسم کرنا اس کا محض کھلنا بھی ہے یعنی کلی کا پھول بننا بھی ہے اور حسن کا اپنے کمال یعنی شباب کو پہنچنا بھی۔ نیز پھول کی کیفیت سے اس کا لہجہ ہونا بھی مراد ہے اور حسن کا بے ثبات اور ناپائیدار ہونا بھی۔ ان میں کوئی معنی خارجی یا داخلی بالذات طور پر یعنی منفرد طریقے سے قائم نہیں ہوتا ہر معنی دوسرے معنی سے اپنا وجود پاتا ہے اور دوسرے کے رشتے میں بندھا ہوا ہے اور ایک رشتہ دوسرے رشتہ کو راہ دیتا ہے اور یوں معنی در معنی کا نظام روشن ہوا اٹھتا ہے۔ سوال ہے کہ گل کاشات کتنا ہے۔ کلی اس کا جواب نہیں دیتی، بس سن کر تبسم کرتی ہے۔ تبسم کرنا کی داخلی ساخت ہے گل کر پھول بننا اور گل کر پھول بننا کی داخلی ساخت ہے اوچ کمال پر پہنچنا اور اوچ کمال پر پہنچنے کی داخلی ساخت ہے زوال کی طرف راجع ہونا اور زوال کی طرف راجع ہونا کی داخلی ساخت ہے موت کی طرف قدم بڑھانا۔ کلی کے مسکرانے کے عمل میں کئی دوسری معنیاتی داخلی ساختیں بھی ہیں۔ یعنی جو بات پوچھنے کی نہ ہو، اس پر بھی مسکرا دیتے ہیں۔ گویا یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے کہ گل کاشات کتنا ہے۔ یہ تو اظہار من الشئ ہے۔ کلی جواب دینے کی بھی زحمت نہیں کرتی۔ بس مسکرا دیتی ہے۔ یہ مسکراہٹ تحقیر آمیز بھی ہو سکتی ہے کہ بھی سامنے کی بات ہے کہ گل کاشات بس اتنا ہے جتنی دیر میں کلی کھل کر پھول بنتی ہے۔ نیز ایک پہلو یہ بھی ہے کہ پھول سے پرمردگی، یا جوانی سے بڑھاپے، یا زندگی سے موت، یا خوشی سے دکھ کا فاصلہ بس اتنا ہی ہے جتنی دیر میں کلی کھلتی ہے۔ تبسم میں مسرت و نشاط کی اور کلی کے پھول بننے اور پھر مرجھانے میں زوال اور الم ناک کی جو کیفیت ہے اور ان کیفیتوں کے منہوی ساختوں میں جو تضاد اور تناؤ ہے وہ بھی معنیاتی نظام کو لطف و حسن عطا کرتا ہے۔ اگرچہ شعر کا مضمون انتہائی پیش پا افتادہ ہے یعنی زندگی بے ثبات ہے یا ناپائیدار ہے، لیکن میر نے اسے تمثیلی پیرایہ دے کر انوکھی کیفیت سے سرشار کر دیا ہے۔ پہلے مصرع میں استہغام کا لہجہ ہے، دوسرے میں



بصری پیکر ہے لیکن تمثیل کا نظام اصلاً قائم ہوتا ہے گل، کلی اور تبسم کی داخلی ساختوں کے عمل سے جن سے معنی درمعنی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے اور مضمون کے پیش پا افتادہ ہونے کے باوجود شعر حسن و لطف کا شاہکار بن گیا ہے یا دوسرے لفظوں میں شعر میں تشریت پیدا ہوگئی ہے۔ بادی النظر میں یہی معلوم ہوتا ہے کہ شعر بول چال کی زبان میں ہے، لیکن یہاں زبان محض بول چال کی سطح پر کام نہیں کرتی بلکہ شعری وسائل کو بروئے کار لا کر داخلی ساختوں کو انگیز کرتی ہے۔ یہ بول چال کی زبان کا نہیں شعری زبان کا تفاعل ہے۔ غرض بول چال کی زبان صرف معنی قائم کرتی ہے جبکہ شعری زبان معنی درمعنی کا ایسا پہلو دار نظام قائم کرتی ہے جو شعری لطف یا جمالیاتی حسن پیدا کرتا ہے۔ یہ حسن کاری بول چال کی زبان سے کوسوں آگے کی بات ہے۔ پس معلوم ہوا کہ میر کے یہاں بول چال کی زبان میں شاعری نہیں بلکہ شاعری کی زبان میں بول چال ہے۔ یعنی میر کے یہاں بول چال کی زبان کی شعری تقلیب ہوتی ہے۔ صاحب طبقات الشرائع نے صحیح داد دی تھی ”ہر چند سادہ گواست اما در سادہ گوئی پرکاری ہا دارد“ اردو تنقید نے پہلے حصے کو یاد رکھا دوسرے کو فراموش کر دیا۔ اگرچہ خود میر نے اس رویت کے خلاف صاف لفظوں میں خبردار کیا تھا۔ میر کے اس شعر کو بار بار پڑھنے کی ضرورت ہے:

کوئی سادہ ہی اس کو سادہ کہے

ہمیں تو لگے ہے وہ عیار سا

میر کے یہاں عام زبان عام زبان نہیں رہتی۔ وہ گویا ان کے چھو دینے سے جس شعر سے برقیاجاتی ہے۔ یہ چند اشعار مزید دیکھیے۔ بظاہر یہ بول چال کی زبان میں ہیں، لیکن ملاحظہ ہو کہ عام زبان کی کیسی تقلیب ہوئی ہے اور معنیاتی نظام کس طرح داخلی ساختوں کے شعری تفاعل سے روشن ہوا تھا ہے:

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی  
کیا پتنگے نے التماس کیا

قد کھینچے ہے جس وقت تو ہے طسزد بلا تو  
کہتا ہے ترا سایہ پری سے کہ ہے کیا تو  
منظر میں بدن کے بھی یہ اک طرذ مکان تھا  
افسوس کہ ملک دل میں ہمارے نہ رہا تو

ڈوبے اُچھلے ہے رات بھر خورشید  
اس نے دیکھا ہے تجھ کو دریا پر

مصائب اور تھے پر دل کا جانا  
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

کچھ کرو فکر اس دوانے کی  
دھوم ہے پھر بہار آنے کی

دل عجب شہر تھا خبیالوں کا  
نونا سارا ہے حسن والوں کا

رنگ گل و بوئے گل جوتے ہیں ہوادلوں  
کیا قافلہ جاتا ہے جو تو بھی چلا چاہے

اسے ڈھونڈتے میر کھوئے گئے  
کوئی دیکھے اس جستجو کی طرف

پاس ناموس عشق تھا ورنہ  
کتنے آنسو پلک تک آئے تھے

یہ عیش گہہ نہیں ہے یاں رنگ اور کچھ ہے  
ہر گل ہے اس چمن کا سا غر بھرا ہو کا

یہ تو ہم کا کارخانہ ہے  
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر  
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے بیچ

شام سے کچھ بجھا سارہتا ہوں  
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

ایک محروم چلے میر ہیں عالم سے  
ورنہ عالم کو زانے نے دیا کیا کیا کچھ

ہاں خدا مغفرت کرے اس کو  
صبر محروم تھا عجب کوئی

مرگ مجنوں پہ عقل گم ہے میر  
کیا دوانے نے موت پائی ہے

کچھ ہیں نہیں اس دل کی پریشانی کا باعث  
برہم ہی مرے ہاتھ لگا تھا یہ رسالہ

ہو گا کسی دیوار کے سائے کے تلے میر  
کیا کام محبت سے اس آرام طلب کو

کہاں ہیں آدمی عالم میں پیدا  
خدائی صدقے کی انسان پر سے

آدم خاکی سے عالم کو جیلا ہے ورنہ  
آئینہ تھا یہ ولے قابل دیدار نہ تھا



ہیں مشت خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں  
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

سر کی سے فرو نہیں ہوتا  
جیت بندے ہوئے خدا نہ ہوئے

ماہیت دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے  
یک قطرہ خون دل یہ طوفان ہے ہمارا

اہی کیسے ہوتے ہیں جنفس ہے بندگی خواہش  
ہمیں تو شرم دانگیر ہوتی ہے خدا ہوتے

اب ایسے ہیں کہ صانع کے مزاج اُد پر ہم پہنچے  
جو خاطر خواہ اپنے ہم ہوئے ہوتے تو کیا ہوتے

ملاحظہ ہو خود میر کو اپنے ”دل پر شور“ اور اپنی ”صناعی“ کا کتنا گہرا احساس تھا:

خوش ہیں دیوانگی میر سے سب  
کیا جنوں کر گیا شور سے وہ

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر  
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

سہل ہے میر کا بھٹنا کیا  
ہر سخن اس کا اک مقام ہے ہے

صوت جرس کی طرزِ سیاہاں ہیں ہائے میر  
تنہا چلا ہوں میں دل پر شور کو لیے

تھا بلا ہنگام آرا میر بھی  
اب تلک گلیوں میں اس کا شور ہے

صناع ہیں سب خوار ازاں جملہ ہوں میں بھی  
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر  
صدر نگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں

ظرفِ صناع ہیں اے میر یہ موزوں طبعان  
بات جاتی ہے بگڑ تو بھی بنا دیتے ہیں

میر صناع ہے ملو اس سے  
دیکھو باتیں تو کیا بناتا ہے

### سوز کی ہنڈ کھیا اور میر کی باتیں / گفتار غام پیش عزیزاں سند نہیں /

صاحب طبقات الشرا نے میر کو ”محاورہ دانِ متین“ کا لقب شاید اسی لیے دیا تھا کہ ان کی شاعری میں بول چال کا انداز تو ہے لیکن یہ عام بول چال نہیں۔ تذکرہ نویسوں کے نزدیک یہ فرق محاورہ کے استعمال سے پیدا ہوا حالانکہ محاورہ محض ایک شعری وسیلہ ہے، اور میر کے یہاں صرف محاورہ ہی نہیں، بہت سے دوسرے شعری وسائل بھی بروئے کار آتے ہیں۔ یوں شدید نوعیت کی شعری ایمائیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے میر زندگی کی عام اور خاص حالتوں کی مصوری کرتے ہیں اور لطیف سے لطیف جذبات کو نہایت موثر طریقے سے ادا کرتے ہیں۔ ان کے باتوں کے انداز کے بارے میں محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں لکھا ہے ”حقیقت میں یہ انداز میر سوز سے لیا۔ مگر ان کے ہاں باتیں ہی باتیں تھیں۔ انھوں (میر) نے اس میں مضمون داخل کیا، اور گھریلو زبان کی متانت کا رنگ دے کر محفل کے قابل کیا“

سوال یہ ہے کہ باتوں میں مضمون کیسے ”داخل“ ہوتا ہے؟ کیا باتوں میں مضمون نہیں ہوتا یا کیا گھریلو زبان متانت سے عاری ہوتی ہے؟ دراصل آزاد نے سوز کے باتوں والے انداز سے الگ کرنے کے لیے یہ بات بنائی، ورنہ دوسرا کوئی جواز انھیں سوجھا نہیں۔ آزاد کی اس رائے پر میریات میں برابر رائے زنی ہوتی رہتی ہے کہ میر تقی میر بول چال کے انداز میں سوز سے متاثر ہوئے لیکن ان کی شاعری مختلف ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ عام بول چال کی زبان اور میر کے شعری اسلوب میں وہی فرق ہے جو میر سوز اور میر تقی میر کی شاعری میں ہے۔ دراصل اس ضمن میں اولین روایت تذکرہ خوش

معزک زبیا ہی کی ہے اور وہ کہیں زیادہ واضح ہے: ”اس میں میر محمد سوز صاحب کہ اوتناد جناب عالی (نواب آصف الدولہ) کے تھے، واسطے مجرے کے حاضر ہوئے۔ حضور نے فرمایا: کچھ شعر پڑھو۔ حسب الحکم میر سوز نے دو تین غزلیں اپنے دیوان کی پڑھیں۔ نواب فلک جناب نے تعریف میں ان کی مبالغہ فرمایا۔ میر صاحب کو دلیری میر سوز کی اور تعریف نواب کی بہت ناگوار گزری۔ میر سوز صاحب سے کہا: تمہیں اس دلیری پر شرم نہ آئی؟ میر سوز نے کہا: صاحب بندہ، کیا میں شاہجہان آباد میں بھاڑ بھوکتا تھا؟ کہا بزرگی اور شرافت میں تمہاری کیا تامل! مگر شعر میں میر سے کسی کو ہمسری نہیں۔ موقع اور محل تمہاری شعر خوانی کا وہ ہے جہاں لڑکیاں جمع ہوں اور ہنڈ کھیا پکیتی ہو نہ کہ میر تقی میر کے سامنے“ اس روایت سے واضح طور پر یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ میر کو شعری زبان کا کیسا گہرا شعور تھا اور عام بول چال کی شاعری کو جو میر سوز کرتے تھے وہ ”ہنڈ کھیا“ کی شاعری سمجھتے تھے۔ یہ حقیقت ہے کہ میر نے باتوں کا انداز اختیار کیا تھا لیکن ان کے یہاں ”ریختہ“ اصلاً پردہ تھا ”سخن“ کا جسے انھوں نے فن کے اوج کمال پر پہنچا دیا۔

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا

سو ٹھہرا ہے وہی اب فن ہمارا

آل احمد سرور نے صحیح لکھا ہے ”میر سوز کی سادگی کا میر سے موازنہ کیا جائے تو میر کی چابکدستی اور صنائی کا پتہ چلتا ہے۔ میر سوز کے یہاں سرد رکھ ہے۔ میر کے یہاں وہ لاوا جو تنگ کو جلا دیتا ہے۔“ دیکھیے خود میر نے عام بول چال کو ”گفتار غام“ کہا ہے، البتہ جب اس میں ”سوزِ دل“ کی آمیزش ہوتی ہے تو شعر شعر بنتا ہے:

بے سوزِ دل کنھوں نے کہا ریختہ تو کیا

گفتار غام پیش عزیزاں سند نہیں

میر کی زبان اندر کی آگ میں تپتی ہوئی زبان ہے۔ میر کی باتیں عام باتیں نہیں میر کا بوجھ



محض ہجو عام نہیں۔ میر کی شاعری کی زبان محض بول چال کی زبان نہیں۔ یہ بول چال کی زبان سے یعنی دھرتی سے اپنا رس ضرور لیتی ہے لیکن یہ اعلیٰ درجے کی شعری زبان ہے جس میں ایسا نیت و اشارت و ادا کے تمام ہنر فطری طور پر یعنی زور طبیعت کے شعوری اور غیر شعوری تقاضوں کے تحت کھپ گئے ہیں۔ درج ذیل شروع کے اشعار میں ملاحظہ فرمائیے کہ میر نے خود اپنے ”اسلوب شعر“ یا ”سلیقہ“ کے بارے میں کیا اشارے کیے ہیں، اور وہ عام شاعر جن کے یہاں بول چال کی زبان کی شعری زبان میں تقلیب نہیں ہوتی، ان کے دواوین کو ”گودڑ“ کہا ہے۔ بعد کے اشعار میں دیکھیے کہ میر عام زبان میں معنوی تہ داری پیدا کر کے شعریت کا کیسا حق ادا کرتے ہیں:

میر شاعر بھی زور کوئی تھا

دیکھتے ہو نہ بات کا اسلوب

عجب ہوتے ہیں شاعر بھی یں اس فرقے کا عاشق ہوں  
کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں

شرط سلیقہ ہے ہر اک امر میں

عیب بھی کرنے کو ہنر چاہیے

کس کا ہے قماش ایسا گودڑ بھرے ہیں سارے  
دیکھو نہ جو لوگوں کے دیوان نکلتے ہیں

زلف سا بیچ دار ہے ہر شعر

ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

میر پر ”نظر“ کی مرکزیت آشکار تھی۔ دیکھیے کیا غضب کا شعر ہے:

قلب یعنی کہ دل عجب زر ہے

اس کی نقادی کو نظر ہے شرط

میر کے یہاں سے مثالیں دیتے ہوئے سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ مثالیں کہاں تک دی جائیں، سارا کلیات ایسے تہ دار اور پر کیف اشعار سے بھرا ہوا ہے:

قدر رکھتی نہ تھی مستعار دل

سارے عالم کو میں دکھالایا

ایک دو ہوں تو سحر چشم کہوں

کار خسانہ ہے داں تو جادو کا

عشق کرتے ہیں اس پری رُفے سے

میر صاحب بھی کیا دوانے ہیں

حال بد گفتنی نہیں میرا

تم نے پوچھا تو مہربانی کی

انتفاتِ زمانہ پر مت جا

میر دیتا ہے روزگار فریب

استخوان کانپ کانپ جلتے ہیں  
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

حیرتِ حسنِ یار سے چُپ ہوں  
سب سے حرف و کلام ہے کو قوف

خوش نہ آئی تمہاری چال ہمیں  
یوں نہ کرنا تھا پائ سال ہمیں

شہرِ خوبی کو خوب دیکھا میر  
جنسِ دل کا کہیں رواج نہیں

رونا آنکھوں کا رویہ کب تک  
پھوٹنے ہی کے باب ہیں دونوں  
ایک سب آگ ایک سب پانی  
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

گرچہ کب دیکھتے ہو پر دیکھو  
آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

اس کے ایفائے عہد تک نہ جیے  
عمر نے ہم سے بے وفائی کی

اسی تقریب اس گلی میں رہے  
منتیں ہیں شکستہ پانی کی

سراپا میں اس کے نظر کر کے تم  
جہاں دیکھو اللہ اللہ ہے

چھوڑ جاتے ہیں دل کو تیرے پاس  
یہ ہمارا نشان ہے پیارے

اے شورِ قیامت ہم سوتے ہی نہ رہ جاویں  
اس راہ سے نکلے تو ہم کو بھی جگنا جانا

مصائب اور تھے پر دل کا جانا  
عجب اک سانحہ سا ہو گیا ہے

وہر بیگانگی نہیں معلوم  
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں



آگے کسو کے کیا کریں دستِ طبع دراز  
وہ ہاتھ سو گیا ہے سر ہانے دھرے دھرے

سرِ دلِ لبِ جو، لالہ و گل، نسرین و سن ہیں شگوفے بھی  
دیکھو جدھر اک بارغ لگا ہے اپنے رنگیں خیالوں کا

کرے کیا کہ دل بھی تو مجبور ہے  
زمین سخت ہے آسمان دُور ہے

بہت سلی کرے تو عمر ہے میر  
بس اپنا تو اتنا ہی مقدور ہے

میر کی سادگی پر اس قدر زور دیا گیا کہ میر کے شعری اسلوب کے دوسرے بہت سے پہلو نظر انداز ہو گئے۔ میر کی شاعری بحرِ ذخار ہے۔ مولوی عبدالحق اور اثر لکھنوی نے جب میر کی تنقیدی بازیافت شروع کی تو شاید سادگی و سلاست پر اصرار کی ضرورت بھی تھی کیونکہ یہ سامنے کی چیز تھی لیکن تعجب ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ لے سید عبد اللہ تک چلی گئی ہے۔ ”اس میں شک نہیں کہ میر جہاں اپنی غزل میں فارسیّت کا رنگ پیدا کرنے پر اتر آتے ہیں، اس میں بھی ایک بات پیدا ہو جاتی ہے، مگر جو اثر ان کے اصلی رنگ میں ہے، وہ اس میں نہیں۔ ذیل کی غزل

میں کون ہوں لے ہم نفساں موختجاں ہوں  
اک آگ مرے دل میں ہے جو شلہ فشاں ہوں

صنائی لحاظ سے مکمل اور بے عیب ہے۔ غزل کو پڑھ کر حکیم یا سلیم کا دھوکا ہوتا ہے۔ مگر ان اشعار میں وہ اثر موجود نہیں جو عام طور پر میر کے کلام میں پایا جاتا ہے۔ ”نقدِ میر (۲۲) تعجب ہے کہ سید عبد اللہ جیسے سخن فہم نے جنھوں نے میریات کی کئی منزلیں سر کی ہیں، اس غزل کے ایسے اشعار کو کس طرح نظر انداز کر دیا:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر  
میں ورنہ وہی خلوتی رازِ نہاں ہوں  
جلوہ ہے مجھی سے لب دریا ئے سخن پر  
صدر نگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں  
اک وہم نہیں بیش مری بستی موبوم  
اس پر بھی تری خاطر نازک پہ گراں ہوں

اکثر و بیشتر میر فارسی تراکیب کو نہایت خوبی سے کھپاتے ہیں۔ اثر لکھنوی نے صحیح اشارہ کیا ہے کہ بہت سی ترکیبیں مثلاً کا و کا و ایک قطرہ فوں / سادہ و پرکار / شیش باز / یک بیاباں / ہنگامہ گرم کن / حریفِ نبرد / حریفِ بے جگر وغیرہ جن کے وضع کرنے کا سہرا غالب کے سر باندھا جاتا ہے، میر کی دست نگر ہیں۔ یہی نہیں بلکہ وہ طرز جو غالب سے منسوب کیا جاتا ہے اس کی داغ بیل میر ڈال گئے تھے:

حریفِ بے جگر ہے صبر ورنہ کل کی صحبت میں  
نیاز و ناز کا جھڑا کرو تھا ایک جرات کا

یک بیاباں بربنگِ صوتِ جرس  
مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

ہنگامہ گرم کن جو دلِ ناصبور تھا  
پیدا ہر ایک نالے سے شورِ شور تھا

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشان  
مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

دل کہ یک قطرہِ سلاں نہیں ہے پیش  
ایک عالم کے سر بلا لایا

اپنے ہی دل کو نہ ہو واسطہ تو کیا حاصل نسیم  
گو چین میں غنچہ پر پڑمردہ تجھ سے کھل گیا

دلِ عشق کا ہمیشہ حریفِ نبرد تھا  
اب جس جگہ کہ داغ ہے واں آگے درد تھا

فارسی آمیز لہجہ کی خوش امتزاجی اور نثریت / میر صناع ہے ملو اس سے /

ایسے اشعار کا سیدھا اسلوبیاتی رشتہ غالب کی مخصوص شعری ساختوں تک چلا گیا  
ہے لیکن میر کے دواوین میں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جن میں فارسییت اور بول چال

کے انداز میں خوش امتزاجی کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی ان میں میر کی خوش ترکیبی ریختے  
کی صرف و نحو ساختوں سے ایسی گھل مل گئی ہے کہ شعر کی حسن کاری اور تہ داری کا بڑا  
انحصار اسی لسانی خوش امتزاجی پر ہے۔ اگرچہ استثنائی صورتیں مل جائیں گی تاہم میر کو جہاں  
جہاں ٹھیس لگی اور وہ آبلے کی طرح پھوٹ رہے ہیں انھوں نے سادہ ایسا لہجہ اختیار  
یا لیکن جہاں انکشافِ ذات کی صورت پیدا ہوئی ہے یا ماہمیتِ عالم پر غور کیا ہے  
یا ذات و کائنات کا فشار محسوس ہوا ہے یا حیرت و استعجاب کے عالم میں ڈوب ڈوب گئے  
ہیں وہاں اکثر و بیشتر فارسی آمیز پر اکر قی امتزاجی پیرائے سے اظہار کا حق ادا ہوا ہے۔  
اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ اس نوع کے اشعار بھی میر کے بہترین اشعار  
ہیں اور سادہ ایسا لہجہ اشعار کے مقابلے میں ان میں بھی "نثریت" کی کمی نہیں:

زباں رکھ غنچہ ساں اپنے ہن ہیں  
بندھی مٹھی چلا جا اس چمن میں

مزگانِ ترکو یار کے چہرے پہ کھول میر  
اس آبِ خستہ سبزے کو ٹمک آفتاب دے

موسم آیا تو نخلِ دار میں میر  
سرِ منصور ہی کا بار آیا

کچھ گل سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش  
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا



پھاڑا ہزار جا سے گریبانِ صبر میر  
کیا کہہ گئی نسیم سحر گل کے کان میں

جستم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر  
منہ نظر آتا ہے دیواروں کے نیچ

یہ عیش گہ نہیں ہے یاں رنگا در کچھ ہے  
ہر گل ہے اس چمن کا ساغبِ بھرا ہو کا

سر و لب جو، لالہ و گل، نسیم و من ہیں شگوفے بھی  
دیکھو جدھر اک باغ لگا ہے اپنے زلیں خیالوں کا

وا اس سے سر حرف تو، ہو گو کہ یہ سر جائے  
ہم خلقِ بریدہ ہی سے تقریر کریں گے

کرے ہے جس کو ملا مت جہاں وہ ہیں ہی ہوں  
اجل رسیدہ، جفا دیدہ، اضطراب زدہ

اُگتے تھے دستِ بیل و دامانِ گل بہم  
صحنِ چمن نمونہ، یومِ الحساں تھا

دست کش نالہ پیش رو گریہ  
آہ چلتی ہے یاں علم لے کر

ماہیتِ دو عالم کھاتی پھرے ہے غوطے  
یک قطرہ خون یہ دل طوفان ہے ہمارا

ظلم ہے، قہر ہے، قیامت ہے  
غصے میں اس کے زیر لب ک بات

اس دشت میں اے سیلِ سنبھل ہی کے قدم رکھ  
ہر سمت کو یاں دفن مری تشنہ لبی ہے

معلوم تیرے چہرہ پر نور کا سا لطف  
بالفرض آسماں پہ گیا پھول مہ ہوا

دل سے میرے شکستیں اُلجھی ہیں  
سنگِ باراں ہے آگینے پر

ماندِ حرفِ صفحہ بہتی سے اٹھ گیا  
دل بھی مرا جریدہ عالم میں فسد تھا

ہیں عناصرِ صحر کی یہ صورتِ بازیاں  
شعبہ دے کیا کیا ہیں ان چاروں کے بیچ

ہیں مشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں  
مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا

کوئی ہو محرمِ شوخی ترا تو میں پہلو چھوں  
کہ بزمِ عیشِ جہاں کب بھگت کے برہم کی

مے خانہ وہ منظر ہے کہ ہر صبح جہاں شیخ  
دیوار پہ خورشیدِ کاسمی سے سراوے

بلا تہ دارِ بحرِ عشق نکلا  
نہ ہم نے انتہائی ابتدا میں

ہر جزو مد سے دست و بغل اٹھتے ہیں خروش  
کس کا ہے رازِ بحر میں یارب کہ یہ ہیں جوش  
ابروئے کج ہے موجِ کوئی چشم ہے حجاب  
موتی کسی کی بات ہے سپی کسی کا گوش

چاہے جس شکل سے شمالِ صفت اس میں در آ  
عالم آئینے کے مانند درِ باز ہے ایک

مجھ کو دماغِ وصفِ گل و یاسن نہیں  
میں جوں نسیمِ بادِ فردوسِ چین نہیں

پیدا ہے روزِ مشرقِ نو کی نمود سے  
نکلے ہے کوئے یار سے بچ کر آفتاب

بات احتیاط سے کر، ضائع نہ کر نفس کو  
بالیدگیِ دل ہے مانندِ شیشِ دم سے

آیاتِ حق ہیں سارے یہ ذراتِ کائنات  
انکارِ تجھ کو ہووے سوا اقرارِ کیوں نہ ہو

روئے گل پر روز و شب کس شوق سے رہتا ہے باز  
رخسہِ دیوار ہے یادِ دیدہ نظرِ ارگ

میر کے ہم عصر شعرا نے اور سب سے بڑھ کر خود میر نے فارسی اثرات کو کیسی خوش  
سلوکی سے اردو میں کھپایا۔ سینکڑوں ترکیبیں اور محاورے اردو میں کھپ کر اردو کے ہو گئے۔  
اور زبان کی تاثراتی جہات روشن تر ہو گئیں۔ خوش آمدن سے خوش آنا، لو کر دن سے باس کرنا،  
سرفرد آوردن سے سرفرولانا، بروئے کار آوردن سے بروئے کار لانا، تماشا کردن سے تماشا



کرنا، ساز کردن سے ساز کرنا، خو کردن سے خو کرنا، نیاز کردن سے نیاز کرنا، تکلیف کردن سے تکلیف کرنا، اسی طرح طرح کردن (طرح کرنا)، بہم رسیدن (بہم پہنچنا)، واشدن (واہونہ) داغ شدن (داغ ہونا)، سر کشیدن (سر کھینچنا)، قدم رنجہ کردن (قدم رنجہ کرنا)، تر آمدن (تر آنا)، راہ غلط کردن (راہ غلط کرنا)، وغیرہ سینکڑوں الفاظ اور ترکیبیں اردو میں آگئیں۔ وحید الدین سلیم نے اپنے تجزیے میں ایسے پورے کے پورے مصرعے فارسی کے نقل کیے ہیں جو میر کے یہاں ملتے ہیں۔ جن کے لیے بعد میں غالب کی شاعری بدنام ہوئی۔ صحرا و حشت، دنیا دنیا تہمت، عالم عالم عشق و جنوں، شاکستہ پریدن، جوش اشک ندلتا، صد سخن آغشتہ فوں، غبار دیدہ پروانہ، مرثیہ راہ سے خانہ، ہنگامہ گرم کن، دلِ غفراں پناہ، حرف زیر لبی، تہاں، ستم کشتہ، غنچہ پیشانی جیسی ترکیبیں تو میر کی اردو میں ایسے گھل مل گئی ہیں گویا فارسی کی نہ ہوں اردو ہی کی ہوں۔ آل احمد سرور نے صحیح کہا ہے ”میر کے لہجے کی خوش آہنگی اور شیرینی کبھی ماند نہیں پڑتی، ان کے یہاں اضافوں کے پہاڑ بھی روئی کے گالے معلوم ہوتے ہیں۔“ اضافتیں تو کم کم ہیں البتہ ترکیبیں خوب خوب آئی ہیں۔ وحید الدین سلیم کہتے ہیں کہ ”ان میں سے بعض ترکیبیں یقیناً ایسی ہیں کہ اردو زبان ان کا تحمل نہیں کر سکتی لیکن میر صاحب پر کون حرف رکھ سکتا ہے۔“ یہاں وحید الدین سلیم سے نکات الشعرا کے شق چار والے بیان کی روشنی میں کچھ زیادتی ہوئی ہے۔ میر نے کہا تھا ”فارسی ترکیبیں ایسی ہونی چاہئیں جو زبان ریختہ سے مناسبت رکھتی ہوں اور اس بات کو شاعر کے سوا کوئی نہیں پہچان سکتا اور اس کا جاننا سلیقہ شاعری پر موقوف ہے۔“ چنانچہ میر کے یہاں اکثر و بیشتر یہ تمام عناصر مانوس و نامانوس، رائج اور غیر رائج، غریب و غیر غریب، یہ سب میر کے تخلیقی آتش کدے میں تپ کر اردو میں ایسے کھپ گئے ہیں کہ اردو کے وجود کا حصہ بن گئے ہیں۔ فارسی عنصر کا جذب و قبول میر کی شاعری کا روشن پہلو ہے۔ ذیل کے اشعار میں دیکھیے فارسی عنصر سے کہیں ثقالت پیدا نہیں ہوتی۔ اس کو دسی عنصر یعنی

اردو کی اردویت کے ساتھ کیسا کھپایا ہے اور اس سے کیا کیا کیفیتیں پیدا کی ہیں :

محرانے بخت ہے قدم دیکھ کے رکھ میر  
یہ سیر سر کوچہ و بازار نہ ہووے

افسر دگی سوخت جاں ہے قہر میر  
دامن کو ملک ہلاک دلوں کی بھی ہے آگ

روز آنے پہ نہیں نسبت عشقی موقوف  
عمر بھر ایک ملاقات چلی جاتی ہے

سینکڑوں حرف ہیں گردہ دل میں  
پر کہاں پائیے لبِ اظہار

شہر خوبی کو خوب دیکھا میر  
جنسِ دل کا کہیں رواج نہیں

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشان  
مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

ہم خاک میں ملے تو ملے لیکن اے سپہر  
اس شوخ کو بھی راہ پہ لانا ضرور تھا

جم گیا خوں کفِ قاتل پہ ترا میر ز بس  
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھو تے دھو تے

شوقِ قامت میں ترے اے نونہال  
گل کی شاخیں لیتی ہیں انگڑائیاں

ہم جانتے ہیں یا کہ دل آشنا زدہ  
کیسے سوکسے عشق کے حالات کے تین

اک نگہ ایک چٹک ایک سخن  
اس میں بھی تم کو ہے تامل سا

ہے جو اندھیر شہر میں نورِ شید  
دن کو لے کر چراغ نکلے ہے  
ہر لمحہ حادثہ مری خاطر  
بھر کے خوں کا ایاغ نکلے ہے

سائے میں ہر پلک کے خوابیدہ ہے قیامت  
اس فتنہ زماں کو کوئی جگا تو دیکھو

منصور کی نظر تھی جو دار کی طرف سو  
پھل وہ درخت لایا آخر سر بریدہ

جس سر کو غور آج ہے یاں تاج وری کا  
کل اس پر ہیں شور ہے پھر نوہ گری کا  
آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت  
اسباب لٹا راہ ہیں یاں ہر سفری کا  
زنداں میں بھی شور نہ گئی اپنے جوں کی  
اب سنگ مدوا ہے اس آشفۃ سری کا  
اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھسرو ہیں دیکھو  
آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا  
صدِ دہم گل ہم کو تیرا بال ہی گزرے  
مقدور نہ دیکھا بھو بے بال و پری کا  
لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام  
آفاق کی اس کا رگہ شیشہ گری کا  
ٹک میر جگر موختہ کی جلد خبر لے  
کیا یار بھروسہ ہے چراغِ حری کا

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا بہت ہے  
دریا دریا روتا، نوں میں صحرا صحرا وحشت ہے



ہائے غموری جس کے دیکھے جی ہی نکلتا ہے اپنا  
 دیکھیے اس کی اور نہیں پھر عشق کی یہ بھی غیرت ہے  
 صبح سے آنسو نو مسیدانہ جیسے وداعی آتا تھا  
 آج کسو خواہش کی شاید دل سے ہمارے نصرت ہے  
 کیا دل کش ہے بزم جہاں کی باتے یاں سے جسے کچھ  
 وہ غم دیدہ رنج کشیدہ آہ سراپا حسرت ہے

کچھ موج ہوا یہ چپاں اے میر نظر آئی  
 شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی  
 مغرور بہت تھے ہم آنسو کی سرایت پر  
 سو صبح کے ہونے کو تاثیر نظر آئی  
 گل باد کرے ہے گا اسباب سفر شاید  
 غنچے کی طسرح بلبل دل گیر نظر آئی

آگے ہمارے عہد سے وحشت کو جانے تھی  
 دیوانگی کسو کی بھی زنجیر پانہ تھی  
 بیگانہ سالگے ہے جن اب خزاں میں ہائے  
 ایسی گئی بہار مگر آشنا نہ تھی  
 وہ اور کوئی ہوگی سحر جب ہوئی قبول  
 شرمندہ اثر تو ہماری دُعا نہ تھی

آگے بھی تیرے عشق سے کھینچے تھے درد وین  
 لیکن ہمساری جان پر ایسی بلا نہ تھی  
 اُس وقت سے کیا ہے مجھے تو چراغ وقف  
 مخلوق جب جہاں میں نسیم و صبا نہ تھی

گردش نگاہ مست کی موقوف ساقیا  
 مسجد تو شیخ جی کی خرابا ت ہو گئی  
 ڈر ظلم سے کہ اس کی جزا بس شتاب ہے  
 آیا عمل میں یاں کہ مکافات ہو گئی  
 خورشید سا پیالہ دے بے طلب دیا  
 پیر مغاں سے رات کرامات ہو گئی  
 کتنا خلاف وعدہ ہوا ہوگا وہ کیاں  
 نو میدی و امید میساوات ہو گئی  
 ٹک شہر سے نکل کے مرا گر یہ سیر کر  
 گویا کہ کوہ و دشت پہ برسات ہو گئی  
 اپنے تو ہونٹھ بھی نہ ہلے اس کے روبرو  
 رنجش کی وجہ میر وہ کیا بات ہو گئی

صد حرف زیر فاک تیر دل چلے گئے  
 مہلت نہ دی اجل نے ہمیں ایک بات کی

ہم تو ہی اس زمانے میں حیرت سے چپ نہیں  
اب بات جاچکی ہے سبھی کائنات کی  
خورو پری فرشتہ بشر مار ہی رکھا  
دزدیدہ تیرے دیکھنے سے جس پگھات کی  
عرصہ ہے تنگ چال نکلتی نہیں ہے اور  
جو چال پڑتی ہے سودہ بازی کی مات کی

آرزو اس بلند و بالا کی  
کیا بلا میرے سر پہ لاتی ہے  
دیدنی ہے شکستگی دل کی  
کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے  
ہے تصنع کر لعل ہیں وے لب  
یعنی اک بات سی بنائی ہے  
مرگ مجنوں سے عقل گم ہے میر  
کیا دوانے نے موت پائی ہے

۴

ہندی الفاظ کا رس: پوری اردو کا پورا شاعر

میر کی زبان کو دراصل سادگی و سلاست یا فارمیت و مشکل پسندی کی اصطلاحوں کے  
ذریعے سمجھا ہی نہیں جاسکتا۔ یہ درجہ بندی بعد کی شعری روایتوں کی وجہ سے راسخ ہو گئی اور

تنقیدی زبان میں میر کا طرز پر برقی جانے لگی۔ میر کا تخلیقی ذہن شاید ان عہد بندیوں سے بے نیاز  
تھا۔ اس لیے ان درجہ بندیوں کی مدد سے میر کی زبان کو بھنا میر سے بے انصافی کرنا ہے۔  
میر نے اردو کے ایک روپ ایک رنگ ایک سطح یا ایک پرت کو نہیں برتا۔ پوری اردو کو بتا ہے  
مستقبل کی اردو کے تمام شعری امکانات کی میر میر کے یہاں ہو جاتی ہے۔ یہ سے محمد حسین  
آزاد نے جو روایت منسوب کی ہے کہ انوسی و ذقانی کا کلام سمجھنے کے لیے "ان کی شہر میں  
مصطلحات، در فرہنگیں موجود ہیں۔ اور میر کے کلام کے لیے فقط مادۂ اہل اردو ہے یا  
جانح مسجد کی بیڑیاں، اور اس سے آپ محروم" اس روایت کا یہ پہلو فراموش نہیں کرنا چاہیے  
کہ جامع مسجد کی زبان کو سند میں لانے کی ضرورت لسانی برتری جتانے کے لیے لکھنؤ میں  
پیش آتی تھی۔ ورنہ میر کا لڑکپن آگرے میں گزرا تھا۔ اکبر آباد کی لسانی روایت پر دہلی کی کھڑی بولی  
کی نہیں بلکہ آگرے کی برج کی چھاپ تھی۔ میر کے یہاں بھٹو، کوس، کچو، دیو، جد، تد، ان، کن،  
تک، تنک، پیت، ہون، پچن، کھ، نگر، برد، سانجھ، جن، پاس، فی، سیکڑوں الفاظ برج  
کے غیر شعری لسانی اثرات کی یاد دلاتے ہیں۔ طویل صوتوں یا خفیف مسوتوں کو کھینچ کر طویل  
بنانے کا رقصان بھی برج بھاشا کی بھگی کال کی شاعری کے اثرات کی عدم کیفیت ہے۔ البتہ  
میر کی زبان ک شیرازہ ہندی، بولی دہلی میں اور یہ گھر گھر آکر اور بن سنور کر، جوان بولی دہلی کی  
کھڑی بولی کے سایے میں۔ میر کے یہاں کھڑی کے قدیمی اثرات مثلاً آوے ہے، جادے  
ہے، بودے، جھو، کھاوے گا، ڈھائے کر، آئے کر، جائے کر، بلبل کے، دوش اوپر، بچھ پاس،  
ہم پاس، میرے تئیں، اپنے تئیں، دیکھیا ہوں، لکھیا ہوں، جو جو تم نے ظلم کیے سو جو ہم نے  
اٹھائے ہیں وغیرہ بہت سی لسانی خصوصیات سترہویں اٹھارہویں صدی کی کھڑی بولی سے  
لے کر آج تک کی عوامی زبان میں پھیلی آتی ہیں۔ لکھنؤ میں معامہ مختلف تھا یہاں کی اردو کا وہ  
لوب جو بعد میں انیس کے عشریوں اور مرزا شوق کی مشنریوں میں سامنے آیا، اودھی کے اثرات  
کی دین تھا۔ یہ لکھنؤ میں ساٹھ برس کی عمر میں پہنچے تھے، اس لیے کسی نئے لسانی اثر کو قبول یہاں



شعوری طور پر احساس برتری کے باعث ناممکن تھا، وہاں تحت شعوری طور پر نئے لسانی اثرات کے بروئے کار آنے کا بھی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ اردو زبان بولیوں کے سنگم پر وجود میں آئی تھی۔ چنانچہ جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان سے مراد وہ زبان لینی چاہیے جو ان تمام بولیوں کے لسانی متن سے میر کے عہد تک وجود میں آچکی تھی۔ جامع مسجد کی سیڑھیوں کی وضاحت میں جو یہ کہا جاتا ہے کہ اس سے میر نے مسجد کو مسیت، پئید کو پلیت، دستخط کو دستخط یا خیال کو خیال، بروزن مال باندھنے کا جواز پیدا کیا ہے تو یہ اس مہتمم بالشان لسانی روایت کی نہایت ہی محدود اور سطحی تعبیر ہے۔ یہ تعبیر اس انتہائی کشادہ اور مختلف عناصر کو جذب کرنے والی زبان کی توہین ہے جو میر کی شاعری میں ایک متواج سند کی طرح تکامل خیز نظر آتی ہے۔ میر دراصل پوری اردو زبان کے پورے شاعر تھے۔ اس سے میری یہ مراد نہیں کہ میر کی لفظیات سب سے بڑی ہے۔ قطعی لفظ شمار کی غیر موجودگی میں یہ بات قیاساً ہی کہی جاسکتی ہے کہ ممکن ہے کہ نظیر یا اس کی لفظیات میر سے زیادہ ہو، لیکن لفظیات زبان کی صرف ایک سطح ہے۔ پوری اردو سے مراد صرف ایک سطح نہیں ہے بلکہ اس کے تمام لسانی روپ اور پرتیں یعنی صرفی اور نحوی، صوتیاتی، اسلوبیاتی نیز عروضی ان تمام رُخوں کو جیسا میر نے کھنگالا ہے اور زبان کے آئندہ کے امکانات کی جو بشارت دی ہے اس اعتبار سے پوری اردو زبان کے پورے شاعر کہلانے کا شرف میر تقی میر ہی کو حاصل ہو سکتا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے صریح کہا ہے: "میر کی اردو دوسرے شعرا کی اردو سے اس اعتبار سے علاحدہ اور اہم ہے کہ دوسرے شعرا اکثر و بیشتر عربی فارسی اور دوسری زبان کے الفاظ، تراکیب، بندش، محاورہ، روزمرہ، یا انواع و اقسام کے علوم و فنون یا نعروں کے سہارے پلتے ہیں، میر صرف۔۔۔ اردو اور اپنے مخصوص لب و لہجہ سے کام لیتے ہیں۔ دوسرے ممتاز شعرا کی جو مخصوص زبان ہوتی ہے، اس میں اتنی "اردویت" یا "اردو پن" نہیں ہوتا جتنا میر کے یہاں ہے۔" ذیل کے اشعار میں دیکھیے ایک معمولی سے دیسی لفظ نے شعر میں کیا معنویت پیدا کی ہے

کہتے نہ تھے مست کڑھاکر  
دل ہونہ گیا گداز تیرا

جی ڈبا جائے ہے سحر سے آہ  
رات گزرے گی کس خرابی سے

لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا  
کب خضر و میحانے مرنے کا مزا جانا

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جائے میر میر  
برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رہ گیا

آسماں شاید ورے کچھ آگیا  
رات سے کیا کیا رکھا جاتا ہے جی

یا قوت کوئی ان کو کہے ہے کوئی نکل برگ  
نک ہونٹھ ہلا تو بھی کہ اک بات ٹھہر جائے

آتش سی پھٹک رہی ہے سارے بدن میں میرے  
دل میں عجب طرح کی چنگاری آپڑی ہے

کیا فکر کروں میں کہ ملے آگے سے گردوں  
یہ گاڑی مری راہ میں بے ڈول آڑی ہے

جی ہی دینے کا نہیں کڑہنا فقط  
اس کے در سے جانے کی حسرت بھی ہے

رخسار اس کے ہائے رے جب دیکھتے ہیں ہم  
آتا ہے جی میں آنکھوں کو ان میں گڑوئے

کیا جانوں لوگ کہنے ہیں کس کو سرورِ قلب  
آیا نہیں یہ لفظ تو ہندی زباں کے بیچ

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر رویں کب تک  
جیسے چراغِ مفلس اک دم میں جل بھاتا تو

نہیں وسواس جی گوانے کے  
ہائے رے ذوق دل لگانے کے

پھول نرگس کا لیے بھیجک کھڑا تھا راہ میں  
کس کی چشم پر فسون نے میر کو جادو کیا

تب قیس جٹھوں کے تئیں آگ دے گی  
م بھر چلے ہیں رونے سے اب سارے بن میں آب

جان کا نہ فہم نہیں ہے کچھ تجھے کڑھنے میں میر  
غم کوئی کھاتا ہے میری جان غم کھانے کی طرح

نا سازی و خنونت جنگل ہی چاہتی ہے  
شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے سیکر

تم نے دیکھا ہوگا کپین میر کا  
ہم کو تو آیا نظر وہ خام سہل

اب پھیرے جہاں وہیں گویا ہے دردِ ب  
پھوڑا سا ہو گیا ہے ترے غم میں تنہا

محبت نے کھویا کھپایا ہمیں  
بہت ان نے ڈھونڈھا نہ پایا ہمیں

سدا ہم تو کھوئے گئے سے رہے  
کبھو آپ میں تم نے پایا ہمیں



آہِ سحر نے سوزِ دل کو مٹا دیا  
اس پاؤ نے ہمیں تو دیا سا بچا دیا

دیکھا کہاں وہ نسخہ اک روگ میں بسایا  
جی بھر کھمبو نہ پنیا بہتری کیس دوائیں

جنگل ہی ہرے تنہا رونے سے نہیں میرے  
کوہوں کی کمر تک بھی جا پہنچی ہے سیرابی

ان درس گہوں میں وہ آیا نہ نظر ہم کو  
کیا نقل کروں خوبی اس چہرہ کتابی ک

کل بارے ہم سے اس سے ملاقات ہوگی  
دو دو بچن کے ہونے میں اک بات ہوگی

مک مال شکت کے سننے ہی میں سب کچھ ہے  
پر وہ تو سخن رس ہے اس بات کو کیا مانے

اندوہ وصل و سحر نے عالم کھپا دیا  
ان دو ہی منزلوں میں بہت یار تھک گئے

تڑپے ہے جب کہ سینے میں اُچھلے ہے دودھ ہاتھ  
گردل یہی ہے میسر تو آرام ہو چکا

گلی پھول کوئی کب تک بھر بھر کے گرتے دیکھے  
اس باغ میں بہت اب جوں غنچہ میں رُکا ہوں

روشن ہے اس طرح دل ویراں میں ایک دماغ  
اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

اُلجھاؤ پڑ گیا جو ہیں اس کے عشق میں  
دل ساغر: بزمِ جان کا جنجال ہو گیا

محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ  
دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف

### میر کی زبان آج بھی تازہ

اب آخر میں یہ سوال اٹھانا بھی ضروری ہے کہ میر کی زبان میں پُرانا پن ہے، لیکن یہ آج بھی پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ کیوں؟ ان دو سو برسوں میں زبان کتنی آگے نکل آئی ہے، اس میں کتنی تبدیلیاں ہو گئیں۔ ناسخ کی روایت کے ماننے والوں پر ہندی کی چندی کا الزام دھرنا عام سی بات ہے حالانکہ متروکات کا سلسلہ مؤستطین شراے دہلی ہی کے زمانے میں شروع ہو گیا تھا۔ یہ لے بعد میں بڑھ گئی اور یاروں نے اظہار کی کیسی کیسی وسعتوں اور نرمیوں کی راہیں

مسدود کر دیں۔ زبان سب سے اہم سماجی مظہر ہے۔ سماجی ضرورتوں اور تاریخی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ زبان میں بھی تبدیلیاں ناگزیر ہیں۔ کسی بھی زبان کو دیکھیے صدیوں پہلے کی زبان پُرانی اور ادھوری معلوم ہوگی۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ میر کی زبان پُرانی ہوتے ہوئے بھی پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ یہ سوال بیسویں صدی کے اواخر میں پوچھا جاسکتا ہے تو شاید آئندہ بھی پوچھا جاتا رہے گا۔ میر کی زبان کا بھلا لگنا یا پیارا لگنا الگ بات ہے۔ یہ میر سے محبت یا میر کے زخموں کی کائنات کی بنا پر بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ لسانی طور پر بھی میر کی زبان پُرانی ہونے کے باوجود پُرانی معلوم نہیں ہوتی۔ یہ زبان آج بھی تازہ ہے گرم ٹپکتے ہوئے خون کی طرُن یا کچے سونے کی طرح یا پھول کی پتی پر لرزتی ہوئی اوس کی بوند کی طرح۔ اس میں تازگی کا زندہ عنصر نہ ہوتا تو آزادی کے بعد میر کے تخلیقی اثرات کی جو بازیافت ہوئی اور نئی غزل کے غیر رسمی، شخصی اور تازہ کار لہجے سے میر کی زبان کا جو تخلیقی رشتہ استوار ہوا، وہ رشتہ ہرگز استوار نہ ہو سکتا۔ تاہم بات صرف مقبولیت کی نہیں۔ میر کی زبان اپنے *ARCHAIC* (قدیم) عنصر کے باوجود *ARCHAIC* معلوم نہیں ہوتی، یہ آج کی زبان معلوم ہوتی ہے۔ اس بارے میں یہ حقیقت ہے کہ میر کی زبان کا قدیمی عنصر شاید اس زبان کا ایک فی صد بھی نہیں۔ بنیادی ساختیں جن کا گہرا رشتہ اردو کی لسانی جڑوں، بولیوں، ٹھولیوں اور زمینی اثرات سے ہے وہ سب جوں کی توں ہیں۔ میر کی زبان کا چونکہ گہرا اور سچی رشتہ بولیوں، ٹھولیوں سے ہے، اس لیے اس زبان میں آج بھی گرم تازہ خون کی کیفیت ہے۔ زبانوں کے ارتقا کا یہ پہلو خاصا دل چسپ ہے کہ زبانیں اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ بلوغ کی منزلیں طے کرتی ہیں، اور پھر معیار رسیدہ ہو جاتی ہیں، لیکن بولیاں ٹھولیاں کبھی فرسودہ اور پُرانی نہیں ہوتیں۔ پُرانا ہوتے ہوئے بھی ان کا کچا سونا کبھی ماند نہیں پڑتا اور وہ ہمیشہ جوان رہتی ہیں۔ میر کی زبان کے سدا بہار ہونے کا راز بھی یہی ہے کہ اس زبان کا جو سیدھا سچا رشتہ

بولیوں سے ہے وہ آج بھی توانا اور بامعنی ہے، اور اس کی لسانی گونج آج بھی پورے برصغیر میں موجود ہے کیونکہ یہ بولیاں چاروں طرف زندہ ہیں۔ یہ بولیاں آج بھی میر کی زبان کے آئینے میں اپنا چہرہ دیکھتی ہیں تو یہ رشتہ صدیاں گزرنے کے بعد بھی تازہ اور نیا ہوتا رہتا ہے۔ میر کی زبان میں جڑوں کی بڑی اہمیت ہے، اس لیے دقت کا سیل اسے چھو نہیں سکتا۔ یہ زبان آج بھی تازہ ہے اور آئندہ بھی تازہ رہے گی۔

### نغمگی اور ترنم ریزی: غنیت اور طویل مصوتے

میر کی زبان کے زمینی عنصر کی نغمگی اور ترنم ریزی کے بارے میں بھی کچھ اشارے ضروری ہیں۔ میر کی موسیقیت کا ذکر کرتے ہوئے اکثر کہا جاتا ہے کہ وہ قافیے اور بحر مترنم لاتے ہیں۔ اس کے علاوہ ردیفوں کی تکرار نیز ان کی طوالت سے بھی عمدہ کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ اس ضمن میں میر کی ہندی بحر کا ذکر ضروری ہے۔ میر نے بحر متقارب و متدارک میں۔ بجائے سالم ارکان کے مختلف زحافات میں غزلیں کہہ کر اردو کو ہندی آہنگ سے قریب کر دیا۔ سید عبدالقدیر کا کہنا ہے ”میر نے غزل کی تمام مروجہ بحر کو استعمال کیا ہے مگر سب سے زیادہ لطف ان کی لمبی بحر والی غزلوں میں ہے۔ لمبی بحریں لطیف اور ہلکے احساس کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ ہندی گیت کو زندہ رکھنے یا زندہ کرنے کی جتنی کوشش ہوئی ہے، ان میں خصوصیت سے میر کا بہت حصہ ہے۔ میر کی گیت نما غزلیں اتنی مترنم اور پُر لطف ہیں کہ ان کی پوری کیفیتوں کا بیان نہیں ہو سکتا۔ ان میں سے بعض درد کا اور بعض شوق کا اظہار کرتی ہیں، بعض تمنا کا، بعض میں حسرت ہے جس کا اظہار بحر و ہی سے ہو جاتا ہے۔“ (نقد میر، ۵۰)

جو جو ظلم کیے ہیں تم نے سو سو ہم نے اٹھائے ہیں

داغ جگر پہ جلائے ہیں چھاتی پہ جرات کھائے ہیں



تپ تپے سپا ہی اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی  
ایسی تھوڑی رات ہیں ہم نے کیا کیا سواگت بنائے ہیں

جھکی کچھ کر جی میں چھبی، بسھی ملی تک کہ دل میں کبھی بسھی  
یہ جو لاگ پلکوں میں اس کی ہے نہ پھری میں ہے نہ کٹا رہیں

چھلے ہیں مونڈھے پھٹی ہے کہنی چسی ہے چولی پھنسی ہے ہنری  
قیامت اس کی ہے تنگ پوشی ہمارا جی تو بہ تنگ آیا

اٹنی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوانے کام کیا  
دیکھا اس بیمار دل نے آخر کام تم کیا

مرا شور سن کے جو لوگوں نے کیا پوچھنا تو کہے ہے کیا  
جسے میر کہتے ہیں صاحبو! یہ وہی تو خانہ خراب ہے  
کبھو لطف سے نہ سخن کیا کبھو بات کہ نہ لگا لیا  
یہی لحظہ لحظہ خطاب ہے وہی لمحہ لمحہ ممتاب ہے

میر کی ننگی میں غنیت اور طویل مصوتوں کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ میر ضمائر کی جمع  
راتیں تمہاریاں، باتیں ہماریاں، اسی طرح موتھتھ صورتوں میں افعال کی جمع عورتیں آنیاں،  
پھولوں کی بھڑیاں ہلیاں، زلفیں دکھائیاں لاتے ہیں۔ اسی طرح حال میں آنکھیں تر متیاں

ہیں، ماضی قریب میں شکلیں خاک میں ملائیاں ہیں، ماضی بعید میں باتیں بہت بنائیاں، ماضی  
احتمالی میں وہ آنیاں ہونگی، ماضی نرمتائی میں کاش وہ نگاہیں آنکھوں میں گزائیاں لاتے ہیں۔  
ان تمام افعال میں کیا ایک ہی صوتی غنصہ کی کرشمہ کاری نہیں؟ یہ نون غنہ کا استعمال ہے جو  
طویل مصوتوں کے ساتھ ہی ممکن ہے اور جس کی ترنم ریزی کے بارے میں کسی وضاحت  
کی ضرورت نہیں۔

جھپٹیں دیکھ لیاں، بے وفائیاں دیکھیں  
بھٹا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں

دیکھیں تو کیا دکھائے یہ افراط اشتیاق  
لگتی ہیں یہی آنکھیں ہیں پیاریاں بہت

مغل نے ہزار رنگ سخن میر کیا ولے  
دل سے گئیں نہ باتیں تری پیاری پیاریاں

تھا دل جو پکا پھوڑا بیاری الم سے  
دکھائیگا دو چنداں جوں جوں دوا لگائی

کب سے نظر لگی تھی دروازہ حرم سے  
پردہ اٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے

دل کی کچھ تقصیر نہیں ہے آنکھیں اس سے لگ پڑیاں  
مار رکھا سوان نے مجھ کو کس ظالم سے جاڑیاں

بولیوں سے رشتہ / اندرون میں جیسے باغ لگا

وقت کی دوڑ میں میر کی زبان کے یہ انچھر بھلا دیے گئے، تاہم۔ آج بھی مجھے لگتے ہیں۔ اسی طرح کی کچھ اور خصوصیات دیکھیے۔ ماضی ناتمام میں وہ ڈریں تھے، تو ڈرے تھا، تم ڈرو تھے / فعل حال میں وہ چلے ہے، وہ چلیں ہیں، تم چلو ہو، / فعل میں جمع مؤنث کے صیغے مست ہو پڑیاں، صورتیں دکھائیں، نعمتیں چکھ لیاں، بڑی بڑی ڈالیں کاٹیاں / مضارع میں آوے ہے، جاوے ہے، کھاوے تھا، یوے تھا، بووے گا، سووے گا یا لوٹ گیا کی جگہ پر ٹوٹا گیا، پھوٹا گیا یا جگر آوے، ہنر آوے، ادھر آوے / یا سانبان جل جاوے، زبان جل جاوے، استخوان جل جاوے یا معطوف میں ڈھا کر کے، بجائے ڈھائے کر، کھا کر کے بجائے کھائے کر، آئے کر، گائے کر ان سب میں جو چیز زائد ہے وہ طویل مصوتہ ہے خواہ وہ یائے ہو یا الف یا واو جس سے زبان کے لوج اور نغگی میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ بات صرف اتنی نہیں۔ اردو میں الفاظ کے ربط کے لیے عطف و اضافت کے دو زبردست وسیلے ہیں۔ عطف کا سلسلہ تو تمام ہند آریائی زبانوں میں ہے اور زمینی اثرات کے ذیل میں بھی آتا ہے۔ اضافت کو میر کم استعمال کرتے ہیں لیکن حروف کی تخفیف کی کیسی کیسی صورتیں میر کے یہاں ملتی ہیں۔ مثلاً مجھ پاس، ہم پاس، کسی کئے۔ دوش اوپر، بلبل کئے، دل ساتھ، دل سوا، گلوں چھٹ، ہم وہاں دیر رویا کیے، چن بیج، اپنے اعتقاد، دل ترے کوچے سے آنے کہے ہے یعنی آنے کو۔ جگہ جگہ نئے کا حذف ہوا ہے / پوچھا جو میں نشان / ہم قیاس کیا / باس کیا / لیکن یہ کھٹکتا نہیں۔ یہ صورتیں ایک ایسی زبان کا پتہ دیتی ہیں جو بعد کی زبان سے لسانی ساختوں کے اعتبار سے یقیناً زیادہ

دیس، زیادہ بھرپور اور زیادہ متول تھی۔ ملاحظہ ہوں یہ چند شعر:

حرم کو جائیے یادیر میں بسر کرے  
تری تلاش میں اک دل کدھر کدھر کرے

مک تہدے ہونچ کے ہٹنے سے یاں ہوتا ہے کام  
اتنی اتنی بات جو ہووے تو مانا کیجیے

عشق کی سوزش نے دل میں کچھ : پیوڑا کیا کہیں  
لگ اٹھی یہ آگ : لگا ہی کہ گھر سب پھٹ گیا

ایک دل کو ہزار داغ لگا  
اندرون میں جیسے باغ لگا

نکبت خوش اس کے پنڈے کی سی آتی ہے مجھے  
اس سبب محل کو چمن کے دیر میں نے ہو کیا

باغباں بے رحم گل بے دیدم بے وفا  
آشیاں اس باغ میں بیل نے باندھا کی بھ (غذ کر)



رہتی ہے چت چڑھی ہی دن رات تیری صورت  
صفحے پہ دل کے میں نے تصویر کیا نکالی

گل کو محبوب ہم قیاس کیا  
فرق نکلا بہت جو باس کیا  
(حذف نے)

عشقِ خواہاں کو میر میں اپنا  
قبلہ و کعبہ و اسم کیا  
(حذف نے)

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشان  
مشتِ غبار لے کے صبا نے اُڑا دیا  
(حذف نے)

یہ دہائی تھی تجھے کن نے کہ بہرِ قتل میر  
محضرِ خونیں پہ تیرے اک گواہی بھی نہ ہو

کچھ گلی سے ہیں شگفتہ کچھ سرو سے ہیں قد کش  
اس کے خیال میں ہم دیکھے ہیں خواب کیا کیا  
(حذف نے)

مگر آنکھ تیری بھی چمکی کہیں  
چمکتا ہے جوتوں سے کچھ پیار سا

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا  
آپڑی یہ ایسی چنگاری کہ پیسہ راہن جلا  
کب تک دھونی لگائے جو گویوں کی سی رہوں  
بیٹھے بیٹھے در پہ تیرے تو مرا آسن جلا  
شعلہ افشانی نہیں یہ کچھ نئی اس آہ سے  
دوں لگی ہے ایسی ایسی بھی کہ سارا بن جلا

سنا پٹے سے باغ میں اٹھتے ہیں لائے نسیم  
مرغِ چمن نے خوب متھا ہے فغاں کے تینیں

جامِ مستی عشقِ اپنا مگر کم گھیر تھا  
دامنِ ترکا مرے دریا ہی کا سا پھر تھا

جلوۂ ماہِ تنہا بر تنک بھول گیا  
ان نے سوتے میں دوپٹے سے بومٹھ کوٹھا نکالا

ان گلِ رُخوں کی قامت لہکے ہے یوں ہوا میں  
جس رنگ سے لپکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

میر کی زبان کے صوتیاتی امتیازات ایک الگ مقالے کا تقاضا کرتے ہیں۔ سرمدت اشارے  
ہی کیے جاسکتے ہیں۔ جیسا کہ اس مطالعے کے شروع میں کہا گیا تھا زبان میر کے صوتیاتی امتیاز  
کا سب سے روشن پہلو یہ ہے کہ اس میں فارسی عربی کی صغیری آوازوں کے ساتھ ساتھ دیسی

کار اور ملکوی آوازیں گھل مل گئی ہیں۔ سید عبداللہ میریات کے واقعہ نقاد ہیں جن کی نظر میر کی صوتیات تک گئی ہے۔ انھوں نے تکرارِ حروف سے بحث کرتے ہوئے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ میر کا ف اور گاف سے غیر معمولی دل چسپی رکھتے ہیں۔ بعض بعض غزلیوں کے الفاظ تو انھیں دونوں حروف سے بھرے پڑے ہیں:

آہ کس ڈھب سے رویے کم کم  
شوق حد سے زیادہ ہے ہم کو

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے  
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

تجھ کو کیا بننے بگڑنے سے زمانے کے کرباں  
خاک کن کن کی ہوئی اور ہوا کیا کیا کچھ

کیا آگ کی چنگاریاں سینے میں بھری ہیں  
جو آنسو مری آنکھ سے گرتا ہے شراب ہے

نہ شکوہ شکایت نہ حرف و حکایت  
کہو میر جی آج کیوں ہونخسا سے

کھول کر آنکھ اڑا دید جہاں کا غفل  
خواب ہو جائے گا پھر جاگنا سوتے سوتے

جم گیا خوں کفِ قاتل پہ تیرا میر زبس  
ان نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

بات صرف ک گ کی نہیں۔ یہی حال بھ کچھ تھ دھ وغیرہ اور ٹ ڈڑ اور ٹھ ڈھ کا بھی ہے۔ اور یہی وہ روپ ہیں جو صوفی اور ہندو آوازوں کے ساتھ مل کر اردو کے اردو پن یا اردو کے پورے صوتیاتی امکانات کو اجاگر کرتے ہیں۔ میر کے جتنے اشعار اس مقالے میں پیش کیے گئے۔ انھیں کہیں سے دیکھیے، خوش امتزاجی کی یہ صوتی کیفیت برابر ملے گی۔ بعض جگہ تو پوری کی پوری غزلیں ایسی ہیں جن کی زمینیں ہی ان آوازوں سے آباد ہیں۔

دل کی طرف کچھ آہ سے دل کا لگاؤ ہے  
مک آپ بھی تو آئیے یاں زور باؤ ہے  
گھاؤ ہے پھپھاؤ ہے بناؤ ہے ...

دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے  
پچھتاؤ گئے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کر  
گاڑ کر / اکھاڑ کر ...

دو دن سے کچھ سی تھی سو پھر شب بگڑ گئی  
صحبت ہماری یار سے بے ڈھب بگڑ گئی  
واشد کچھ آگے آہ سی ہوئی تھی دل کے تئیں  
اقلیم عشق کی ہوا اب بگڑ گئی  
گرمی نے دل کی جبریں اس کے جلا دیا  
شاید کہ احتیاط ہے یہ تب بگڑ گئی



باہم سلوک تھا تو اٹھاتے تھے نرم گرم  
کاہے کو میر کوئی دے جب بگڑ گئی

جب تک کڑی اٹھائی گئی ہم کڑے رہے  
ایک ایک سخت بات پہ برسوں اڑے رہے

پڑے رہے / کھڑے رہے ...

دل جو تھا اک آبل پھوٹا گیا

رات کو سینہ بہت کھوٹا گیا

پھوٹا گیا / کھوٹا گیا ...

میر کی شاعری میں معکوسی اور ہکار آوازوں کی تاک بھانک جو لطف و اثر پیدا کرتی ہے اس کے لیے کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ میر کے یہاں دیسی عنصر کے محرکارانہ صرف سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ زبان میں کوئی آواز اچھی یا بُری نہیں ہوتی۔ لفظ یا آواز کا اثر، اس کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے۔ بعد کے شاعروں نے کچھ آوازوں اور لفظوں کو اچھوت بنا کر اردو میں کیسی شدید برہمنیت یا ملانیت کو رواج دیا۔ بہر حال خدا کا شکر ہے کہ نئی شاعری کے تحت جو نئی اسلوبیاتی روایت بننا شروع ہوئی ہے وہ اس عہد میں کچھ ایسا باغیانہ لسانی کردار ادا کر رہی ہے جیسا زمانہ قدیم میں گوتم بُدھ نے برہمنیت کے خلاف کیا تھا۔ پالی کی سرپرستی اس وقت زبان کی جڑوں کی طرف لوٹنے کا عمل تھا۔ معیار بندی ضروری ہے، لیکن معیار بندی اگر جکڑ بندی بن جائے تو جڑیں سوکھنے لگتی ہیں۔ اردو میں زبان کی جڑوں کی نمائندگی جیسی میر کی شاعری کرتی ہے، دوسرا کوئی نہیں کرتا۔ ادھر لہجہ میر کی پیروی اردو زبان کے اپنی جڑوں سے نیا رس حاصل کرنے کا کھلا ہوا اشارہ ہے

ریختہ رُتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے

اوپر کی بحث میں اگرچہ میر کے شعری اسلوب کی بنیادی جہات کی طرف اشارہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے تاہم بہت سے ذیلی نکات اور تفصیل ایسی ہیں جن پر مزید گفتگو ہو سکتی تھی۔ لیکن طوالت کے خوف سے ان سے صرف نظر کرنا پڑا۔ میر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے پوری اردو کے ادبی حسن کو سب سے پہلے اور سب سے زیادہ آشکار کیا۔ ٹھیک بول چال کی زبان سے انھوں نے شاعری کی زبان وضع کی اور فارسی اثرات کی خوش آہنگ آمیزش سے ایمانی اظہار کی ایسی ایسی رفعتوں تک ایک نوزائیدہ زبان کو پہنچا دیا کہ باید و شاید۔ میر کے یہاں حسن کاری اور تہ داری کی بنیادیں دراصل زبان کی جڑوں میں پیوست ہیں۔ ان کی سلاست، صفائی، لطافت، اگرچہ بے ارادہ اور بے کاوش معلوم ہوتی ہے لیکن اس کے پیچھے جو زبردست تخلیقی جوہر ہے، وہ ایسا بید بھرا معنیاتی زیر و بم پیدا کرتا ہے کہ وجود کے بہت سے سُراسر اس کی زد میں آجاتے ہیں۔ فراق نے کیا خوب کہا ہے "معلوم ہوتا ہے کہ میر نہیں بول رہے ہیں ہماری انسانیت اور ہماری فطرت بول رہی ہے"۔ میر کی آواز کا جادو ہر عہد میں محسوس کیا جاتا رہا ہے۔ ان کے لہجے کی خوش آہنگی اور تاثیر اور درد مندی کبھی ماند نہیں پڑ سکتی۔ ان کے یہاں بحروں اور آوازوں کے ترنم، گونج اور تھر تھرا ہٹوں سے پورا پورا کام لیا گیا ہے۔ وہ ایسے صنّاع ہیں جن کی صناعی آسانی سے نظر نہیں آتی۔ ان کے یہاں خاموشی اور سنسنائے بولتے ہیں۔ کم سے کم لفظوں سے وہ ایسی تصویریں بناتے ہیں، اور داخلی محسوسات کی ایسی ترجمانی کرتے ہیں کہ دل پر چوٹ پڑتی ہے۔ ان کی شاعری میں ایسی دل آویزی اور دل آسانی ہے جو اور کہیں نہیں ملتی۔ میر کی زبان آج بھی زندہ ہے، اور یہ زبان آج بھی دل کی تہوں سے نکلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ میر کی عظمت کے کئی گوشے ہیں لیکن شاید سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ انھوں نے پوری زبان کے پورے امکانات کو روشن کیا

اور پوری زبان کی ظاہری اور زیریں ساختوں کو جس طرح برتا اور جس طرح شعری اظہار کی  
اعلا ترین سطحوں پر فائز کیا، یہ اعزاز اور اعجاز کسی دوسرے کو نصیب نہیں ہوا۔

ربنختہ رتبے کو پہنچایا، ہوا اس کا ہے  
مستفقد کون نہیں میر کی استاد کی

میر کی شاعری درد مند انسانیت کی آواز ہے۔ میر کی چشم خون بستہ انھیں ہر دل سے ضرور  
قریب کر دیتی ہے، لیکن میر کا سمجھنا سہل نہیں۔ میر کی بصیرت تہ در تہ ہے۔ انھوں نے  
اپنی موجِ سخن کو بلاوجہ صد رنگ نہیں کہا تھا:

جلوہ ہے مجھی سے لبِ دریائے سخن پر  
صد رنگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں

لیکن اردو تنقید نے ابھی اس موجِ صد رنگ کے تمام رنگوں سے انصاف نہیں کیا۔ پورے  
میر کو سمجھنا اور پہچاننا ابھی باقی ہے۔

لطف مجھ میں بھی ہیں ہزاروں میر  
دیدنی ہوں جو سوچ کر دیکھو

(بابائے اردو مولوی عبدالحق یادگار کی مخطبات  
انجمن شرقی اردو (پاکستان) مئی ۱۹۸۷ء)

## اسلوبیاتِ انیس

انیس کے شعری کمال اور ان کی فصاحت کی داد کس نے نہیں دی، لیکن انیس کے  
ساتھ انصاف سب سے پہلے شبلی نے کیا اور آنے والوں کے لیے انیس کی شاعرانہ عظمت  
کے اعتراف کی شاہراہ کھول دی۔ بعد میں انیس کے بارے میں ہماری تنقید زیادہ تر شبلی کے  
دکھائے ہوئے راستے پر چلتی رہی ہے۔ انیس کے محاسن شعری کے بیان میں شبلی نے جو کچھ  
لکھا تھا، پون صدی گزرنے کے باوجود اس پر کوئی بنیادی اضافہ آج تک نہیں کیا جاسکا۔  
شبلی نے انیس کی فصاحت کے ضمن میں جو کچھ کہا تھا وہ دراصل مشرقی نظریہ شعری آخری  
شمع کے بھڑک اٹھنے کا منظر تھا۔ شبلی نے شعرا بعم اور موازنہ انھیں و دبیر لکھ کر مشرقی شغریات  
اور جمالیات کی جو خدمت کی تھی، ویسی اور اس پایے کی بھرکسی سے نہ ہو سکی۔ حالی کا معاملہ  
دوسرا ہے۔ وہ شاعری میں نشاۃ الثانیہ کے نقیب تھے جس کا منطقی نتیجہ آگے چل کر عقلیت  
پرستی اور افادیت پسندی پر اصرار کی شکل میں ظاہر ہوا۔ شبلی شعریں حفظ و لطف اور فصاحت و  
ادب بندی کے دلدادہ تھے۔ یوں دونوں کی شخصیتیں مآخیزین شعراے اردو کے غالب رجحان میں  
ناسمجھت سے اخلاف کے طور پر ابھری تھیں۔ لیکن دونوں کا ردِ عمل ان کی اپنی اپنی انفرادی  
افادہ طبع کا انداز لیے ہوئے تھا۔

انیس کے زمانے میں شعر گوئی کے دو انداز عام تھے: ایک انراز تو وہی قدیمی تھا جس  
کی رو سے میر تقی میر کو خدا سے سخن تسلیم کیا گیا تھا، اور جو اپنے وسیع معنوں میں دہلوی شعرا سے



منسوب کیا جاتا تھا، یعنی تغزل، درد مندی، سوز و گداز، جذبات نگاری، لطف بیان، جدت ادا، سلاست، روانی، اور اداسے معنی میں حسن و سلیقہ جسے عرف عام میں فصاحت کہتے تھے اور دوسرا وہ جسے ناسخ اور ان کے شاگردوں، پیروں اور ہم عصروں نے شہرت کے بام عروج تک پہنچایا تھا اور جسے اپنی اپنی شعر گوئی کے ذریعے استحکام بخشا تھا۔ یعنی جس میں بالذات قدرت بیان، مشاقی، لفظی شہدہ گری، صنائع لفظی و معنوی (معد، بمعنوں میں)، مضمون آفرینی، نازک خیالی اور علمیت کا اظہار شاعری کا مقصد اور منتہا سمجھا جاتا تھا۔ انیس کے فن کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ جاننا نہایت ضروری ہے کہ انیس کی شعری شخصیت اس پرتفع رجحان کے خلاف رد عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس زمانے کے مکھنوں میں ناسخیت کا ڈنکا بجتا تھا، ناسخیت ہی سکتے رائج الوقت تھی۔ اردو کی شعری روایت میں قادر الکلامی اور مشاقی کا بہترین اظہار قصیدے کی فضا میں ممکن تھا۔ ناسخ اور ان کے پیروں نے اپنی صناعتی اور بے روح قافیہ پیمانی کے لیے تقویت اسی روایت سے حاصل کی ہوگی کیوں کہ غزل کی سابقہ روایت میں سوائے شاہ نصیر کے ایسی کوئی نظیر نہیں تھی۔ اور خود شاہ نصیر کی سائیکی نے جس سر پرستانہ ماحول کے زیر اثر ان عناصر کو قصیدے کی روایت سے جذب کیا تھا، وہ کئی گنا مکبر صورت میں مکھنوں کے نوا بانہ ماحول میں موجود تھے، اور ناسخ اور ان کے متبعین نے غزل میں اس روایت کو نہ صرف ایک غالب رجحان کی شکل دی بلکہ اسے اس حد تک پر شکوہ اور باوقار بنایا کہ دوسرے تمام رنگ اس کے سامنے پھیکے پڑ گئے۔ انیس نے مرثیے میں شعوری طور پر اپنے عہد کے اس غالب رجحان سے انحراف کیا۔ لیکن ناسخیت سے بازی لے جانا بغیر اس کے حربے استعمال کیے ممکن نہ تھا۔ یوں تو فصاحت کا تصور ہر دور میں خاصا مبہم اور وجدانی رہا ہے، نیز ہر جمالیاتی تصور کی طرح جتنا اُسے ذوق کی سطح پر محسوس کیا جاسکتا ہے، اتنا اُسے معروضی طور پر مشرح نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم انیس کے ضمن میں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا انیس کی فصاحت ویسی فصاحت تھی جس کا تصور قدما یا متوسطین کے یہاں ملتا ہے یا انھوں نے مرثیے کی فضا میں قصیدے کی روایت سے

(غیر شعوری طور ہی پر سہی) استفادہ کر کے فصاحت کے مردہ مفہوم میں نئی جہات کا اضافہ کیا؟ اس طرح گویا ناسخیت کے بعض اجزا کی تقلید کر کے انھوں نے ناسخیت سے منکر لی، مرثیے کو نیا جمالیاتی ذائقہ دیا اور بالواسطہ طور پر ناسخیت کی شکست میں ایک تاریخی کردار ادا کیا۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ کیا اردو کو ان کی سب سے بڑی دین ہی تو نہیں۔ شبلی انیس کے سخن فہم ہیں لیکن یاد رہے کہ وہ ان کے طرف دار بھی ہیں۔ اور اس طرفداری میں انھوں نے انیس کی فصاحت کا جو تصور پیش کیا ہے وہ غیر مشروط ہے اور شاید اس لحاظ سے اس پر نظر ثانی کی ضرورت ہے جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ شبلی کو اس فصاحت کا سراغ خود انیس کے بار بار کے دہرائے ہوئے بیانات میں ملاحظہ کیے بغیر صرف اتنا ہے کہ تعریف کے جوش میں انھوں نے انیس کے بیانات کو جوں کا توں تسلیم کر لیا، اگرچہ انیس کے مشہور مرثیے / نمک خوان تکلم ہے فصاحت میری / کے دوسرے مصرعے میں بلاغت کا ذکر بے وجہ نہیں۔ / اٹھتے بند ہیں سن سن کے بلاغت میری / یہاں بلاغت محض برائے بیت نہیں اگرچہ خود انیس کو گہرا احساس اپنی فصاحت ہی کا تھا :

ایک قطرے کو جو دوں بسط تو قلم کردوں

بحر مواج فصاحت کا تلاطم کردوں

اسی مشہور مرثیے میں پورے شاعرانہ شکوہ سے فرمایا ہے :

یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال

مبغزہ گرد اُسے کہیے تو ہے محسب حلال

ایک اور بند میں کہتے ہیں :

ہے کبھی عیب مگر حسن ہے ابرو کے لیے تیرگی بد ہے مگر نیک ہے گیسو کے لیے

سر نہ زیبا ہے فقط زنگ جادو کے لیے زیب ہے خال یہ چہرہ گل رو کے لیے

داند آں کس کہ فصاحت برکلامے دارد

ہر سخن موقع و ہر نقطہ مقامے دارد

انیس کے مرثیے کے بارے میں اس پہلو کو پوری طرح پرکھنے کی ضرورت ہے کہ انیس جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں اور شبلی اور ان کے بعد آنے والے نقاد انیس کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، کہیں اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے میں تو نہیں؟ اور اگر ایسا ہے تو انیس نے مسدس کو اس مقام تک پہنچانے میں اردو کی شعری روایت کے کن اجزا کی تقلید کی اور کون سا کون کو برتا؟ مسدس انیس کی ایجاد نہیں۔ مرثیے کے لیے مسدس کا فارم انیس سے بدوں پہلے راجہ بھوپکا تھا، انیس نے اسے جلا دی اور ایسی فنی بلندی تک پہنچا دیا کہ یہ ہیئت اردو میں لازوال ہو گئی اور اس کے اثرات بعد میں آنے والے نظم گوشتا بھی قبول کرتے رہے۔

یہ معلوم ہے کہ ہیئت کے اعتبار سے مرثیے کی ساخت اس کے تدریجی ارتقا کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی۔ اظہر علی فاروقی نے لکھا ہے کہ شروع شروع میں مرثیہ غزل اور مثنوی کی ہیئت میں نظم ہوتا تھا۔ اس لیے کہ سوز خوانی اور سخن کے طرز میں پڑھنے کے لیے یہ فارم نہایت موزوں تھے (اردو مرثیہ: طبع الہ آباد ۱۹۵۸ء ص ۸)۔ اسی طرح مربع اور دو بیقی مرثیے بھی لکھے گئے۔ میر اور سودا کے زمانے تک نظم کی ہر شکل میں مرثیہ کہا گیا (سفارش حسین مثنوی: اردو مرثیہ: تاریخ مرثیہ طبع دہلی ۱۹۶۵ء ص ۱۹۳)۔ اس زمانے میں مرثیے نے دراصل ادبی منصب حاصل نہیں کیا تھا۔ مرثیہ صرف رونے رلانے اور ثواب کمانے کی چیز تھا۔ مگر اس شاعر مرثیہ گو کی کہادت اسی زمانے سے چلی ہوگی۔ لیکن میر و سودا کے زمانے تک پہنچتے پہنچتے مرثیہ سے ادبی تقاضے شروع ہو گئے۔ مسیح لڑاں کا یہ بیان صحیح ہے کہ سودا کی طبیعت ہمہ گیر تھی (اردو مرثیہ کا ارتقا: طبع لکھنؤ ۱۹۶۸ء ص ۱۱۵)

انہوں نے اپنی ذہانت اور جدت فکر سے نئے نئے پہلو نکالے اور مرثیے کو ادبی حیثیت دینے کے لیے مختلف راستوں سے چل کر مسدس تک پہنچے۔ اگرچہ سودا نے محض مستزاد دہرا بند کئی صورتوں میں مرثیے لکھے، لیکن پہلا مسدس مرثیہ کہنے کا سہرا عام طور پر سودا ہی کے سر ہے۔ سودا نے اپنے رسالے "سبیل ہدایت" میں محمد تقی تقی کی جو خبر لی ہے اور اس کی تک بندی کا جو مذاق اڑایا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں مرثیے کی ادبی حیثیت تسلیم کی جانے لگی تھی اور شعرا مرثیے کا مقصد محض زناہیت نہیں سمجھتے تھے بلکہ شعریت کو ضروری تصور کرتے تھے۔ اس وقت تک مرثیے کے لیے قصیدہ، مربع، ترجیع بند، ترکیب بند، مہنس، مستزاد سب آزمائے جا چکے تھے، لیکن جس فنی وسیلے سے مسدس کی مخصوص صوتی کیفیت اور بیانی ڈرامائیت کی طرف پہلا قدم اٹھایا گیا وہ ان مرثیوں کا رواج تھا جن میں فارسی یا برج بھاشا کی بیت یا آخری مصرع بطور ٹیپ استعمال ہوتا تھا اور کبھی ہر بند کو مختلف مصرعوں سے پابند کیا جاتا تھا۔ بعض مرثیوں میں یہ صورت بھی نظر آتی ہے کہ چار مصرعے ایک بحر میں ہیں اور بیت دوسری بحر میں۔ مسدس میں چار مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے اور پھر بیت میں قافیہ کے بدل جانے یعنی اصوات اور آہنگ کی اس برابر جاری رہنے والی تبدیلی کے زیر و بم میں جو زبردست جمالیاتی اور ڈرامائی امکانات تھے، ان کی کشش شاید سب سے پہلے انہیں تجربوں میں محسوس کر لی گئی تھی۔ بہر حال اتنا معلوم ہے کہ مسدس میر اور سودا کے زمانے میں راجہ بھوپکا تھا۔ اگرچہ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں اور سودا کے بہشت مرثیوں میں نصف سے زیادہ مربع ہیں اور مسدس کی ہیئت میں صرف چھ مرثیے ہیں۔ تاہم سودا کی طبعی اور ان کے تنوع بیانی تجربوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ مرثیے کو مسدس تک پہنچانے میں ان کا بڑا ہاتھ رہا ہوگا۔ یہ بات لائق توجہ ہے کہ اردو شاعری نے اپنی تمام اصناف یعنی غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی وغیرہ سب کی سب فارسی سے لی، لیکن



مرثیے کی ہئیت مسدس کی شکل میں ہندوستان ہی میں صورت پذیر ہوئی۔ فارسی میں مرثیے کی ابتدا مختتم کاشانی (وفات ۹۹۶ھ) سے ہوئی لیکن ان کے تمام مرثیے ان کا مشہور مرثیہ دوازده بند قصیدے کی ہئیت میں ہے۔ (تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی: سعید نفیسی، طبع ایران ۱۳۴۴ھ شمسی ص ۴۴۲)۔ ڈاکٹر رضا زادہ شفق نے تاریخ ادبیات ایران میں لکھا ہے کہ شہیدان کربلا کے مرثیے میں مختتم کاشانی کا ترجیع بند بھی مشہور ہے (طبع ۱۹۵۵ء ص ۴۶۴)۔ غرض اردو مرثیے کا عروضی ڈھانچا وہی ہے، لیکن اس کی معنوی اور شعری اکائی جیسی وہ مسدس کی ہئیت میں اردو میں ظہور پذیر ہوئی، اس کا کوئی نقش نہ عرب میں ملتا ہے نہ ایران میں۔ یہ اردو کی اپنی چیز ہے، اور یہ اردو شاعری کی ایسی جہت ہے جس پر ابھی تک پوری طرح غور نہیں کیا گیا۔

اب ایک اور پہلو کو لیجیے یعنی یہ کہ تحت خوانی کا کیا ہاتھ مسدس کی تشکیل میں ہو سکتا ہے۔ دہلوی دور تک مرثیہ خوانی میں محن اور آہنگ کا رواج تھا۔ اس لیے شعری تقاضوں سے زیادہ آواز، دھن، لے اور موسیقی پر توجہ تھی۔ اس وقت دہلی میں بہت سے عاشق خانے تھے جن میں مجلسیں ہوتی تھیں۔ درگاہ قلی خاں نے جو ۱۷۳۸ء سے ۱۷۴۱ء تک دہلی میں تھے، مرقع دہلی میں مختتم کاشانی اور حسن کاشی کے فارسی مرثیوں اور روضۃ الشہدا کے مجلسوں میں پڑھے جانے کا ذکر کیا ہے۔ (مرقع دہلی مرتبہ سید مظفر حسین، ص ۵۰ تا ۵۲)۔ قیاس چاہتا ہے کہ جیسے جیسے مرثیہ روایت شعر کا حصہ بننے لگا، محن و آہنگ کی جگہ تحت خوانی کا رواج ہونے لگا اور اس کے ساتھ ساتھ مرثیے کے ادبی جوہر بھی نکھرنے لگے۔ تحت خوانی کے لیے غزل یا مربع سے کہیں زیادہ مخمس یا مسدس کی ضرورت تھی۔ سودا کے دور میں دوہرے لگانے کا یا ترجیع میں ٹیپ لانے کا رواج تھا ہی، دوہرے برج بھاشا کے اور ٹیپ کی بیت فارسی

کی رائج تھی۔ یہ رواج اردو میں برج اور فارسی کی ”ربیعہ“ پیوند کاری کے اس رواج سے مختلف نہیں تھا جس کی جڑیں تصوف کی ہمہ گیر مقبولیت سے سماع کی محفلوں میں پیوست ہو چکی تھیں اور جس کے باقیات الصالحات آج تک قوالیوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

مرثیے میں مسدس کے رواج پا جانے کے سلسلے میں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری عبارت ہے غزل، قصیدہ، ثنوی، رباعی سے۔ جب یہ بات واضح کی جا چکی ہے کہ مرثیہ اردو شاعری کی خالص اپنی ہئیت کا مظہر ہے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ مرثیے کے مسدس کی تشکیل میں ان چاروں اصناف کا جوہر تحلیل ہو گیا ہو؟ انیس کے بارے میں مشہور ہے کہ زمانے کے رواج کے تحت وہ سب سے پہلے غزل کی طرف متوجہ ہوئے۔ بعد میں میر خلیق کے مشورے سے آخرت کے ثواب کے لیے انھوں نے اسی غزل کو سلام کر دیا۔ یہ کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ سلام وہ غزل ہے جس میں ائمہ سے عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اب کربلا کے واقعات پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ اس ضمن کے سارے واقعات کا تعلق اولوالعزمی، شجاعت اور استقامت خودی کی اس تاریخی روایت سے ہے جو اسلام اور سامی ذہن کی خصوصیت خاصہ رہی ہے۔ واقعات کے مسلسل بیان کرنے کے لیے ہمارے پاس ثنوی تھی، اولوالعزمی اور شجاعت کے بیانات کے لیے ہمارے پاس قصیدہ تھا اور لطیف جذبات کے اظہار کے لیے غزل تھی۔ چنانچہ محن و آہنگ کے دور تک ان سب فارموں نے مرثیے کا کچھ نہ کچھ ساتھ دیا لیکن مجالس کے تمام تقاضے ان میں سے کسی بھی صنف سے پورے نہیں ہو سکتے تھے۔ مرثیہ شاہ نامہ یا سکندر نامہ نہیں ہو سکتے تھے کیونکہ مرثیے میں تمام واقعات کربلا کا اظہار مربوط و مسلسل نہیں ہوتا۔ ان میں تو واقعات کو فرداً فرداً لینا پڑتا تھا تاکہ مرثیہ ایک نشست میں ختم ہو جائے اور رونے رلانے کے مقصد کو بھی پورا کرے۔



قصیدہ ہیں مدح ہی مدح تھی، جبکہ مرثیے کے مدوح کی شہادت کو صدیاں گزر چکی تھیں اور مقصد اس کے اوصاف کو تازہ کرنا اور اس کے غم میں آنسو بہانا تھا۔ مجلس پڑھتے ہوئے یہ ضروری تھا کہ شہدائے کربلا میں سے کسی ایک کا ذکر کرتے ہوئے بیان کو بندوں میں تقسیم کر لیا جائے۔ ہر بند میں کسی صورت، کسی نقش، کسی پہلو، کسی واقعے، کسی مکالمے یا کسی حادثے کا تاثر ابھارا جائے اور پھر اس سب کو ہر بند کے ساتھ اس طرح سمیٹ لیا جائے کہ سننے والے کے جذبہ و تخیل پر چوٹ پڑے اور وہ مرثیے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ درجہ بدرجہ اس تاریخی فضا میں کھو جائے۔ بند کے خاتمے کا مقصد رباعی کے فن کی یاد دلانا ہے یعنی چوتھے مصرعے میں بات کا پھوڑ پیش کر دیا جائے۔ یہاں فرق یہ تھا کہ بند میں چار مصرعے ہم قافیہ تھے۔ رباعی کے چوتھے مصرعے کا کام دوسرے یا ٹیپ کے بجائے اب بیت سے لیا جانے لگا جس سے بند کی معنوی فضا کی تکمیل ہو جاتی تھی۔ غرض اس طرح اردو مرثیے کا وہ STANZA وجود میں آیا جسے مدس کہتے ہیں۔ لیکن یہاں مجھے اتنا اصرار ثنوی اور رباعی کے اجزا پر نہیں۔ ان کا معنیاتی تعلق ہو سکتا ہے۔ لیکن مدس سے گہرا اسلوبیاتی اور مبنی تعلق قصیدے اور غزل کا ہے جس کا تجزیہ آگے چل کر کیا جائے گا۔

انیں تک پہنچتے پہنچتے مدس خاصا منجھ چکا تھا۔ دلچسپ بات صرف یہ نہیں کہ انیس کی شعری شخصیت نے اس فارم کو کتنا متاثر کیا بلکہ یہ بھی کہ خود ان کی "فصاحت" نے اس فارم کے سانچے میں ڈھل کر کیا شکل اختیار کی۔ اس طرح گویا ان کی شاعری میں وہ اسلوب سامنے آیا جس کے بے مثل ہونے کی سبب قسم کھاتے ہیں، لیکن جس کے اسلوبیاتی اور صوتی عناصر ترکیبی پر آج تک پوری توجہ صرف نہیں کی گئی۔

اس اجمال کے تجربے کے لیے سب سے پہلے انیس کے اس شاہکار مرثیے کو لیجیے جس کا ذکر اس مضمون کے شروع میں کیا گیا تھا۔ یعنی "ہم خوان تکلم ہے فصاحت میری"

پہرے کے حصے سے یہ دو بند ملاحظہ ہوں :

صبح صادق کا ہوا چرخ چمن وقت ظہور      زم سے کرنے لگے یاد اہی میں طہور  
مثل خورشید برآمد ہوئے نیچے سے حضور      یک بیک پیل گیا چار طرف دشت میں نور  
شش جہت میں رُخ مولا سے ظہور حق تھا  
صبح کا ذکر ہے کیا چاند کا یہ فرق تھا

مُغذی مُغذی وہاں وہ بیاباں دہر      دم بدم جھومتے تھے دھوکے عالم میں شجر  
اوس نے فرس بزد پہ بچھائے تھے گہر      لوٹی جاتی تھی ہکتے ہوئے سبزے پہ نظر  
دشت سے جموں کے جب باد صبا آتی تھی  
صاف انگوں کے چیلنے کی صدا آتی تھی

پہلی ہی نظر میں احساس ہوتا ہے کہ دونوں بندوں میں پہلے چار چار مصرعے "ر" کی آواز پر ختم ہوتے ہیں یعنی ظہور، طہور، حضور، نور اور دوسرے میں سمر شجر، گہر، نظر، صوتیات کی اصطلاح میں ایسے صوتی رکن کو جو کسی حرف صبیح، مصمتہ CONSONANT پر ختم ہو CLOSE SYLLABLE پابند رکن کہتے ہیں اور جو "الف"، "واو"، "ی" یعنی حرف علت، مصوتہ VOWEL پر ختم ہو، آزاد یا کھلا ہوا رکن OPEN SYLLABLE کہتے ہیں اس لحاظ سے ان دونوں بندوں میں پہلے چار چار مصرعوں کے قوافی پابند ہیں اور ان میں ردیف سرے سے ہے ہی نہیں۔ ان کے مقابلے میں اگر دونوں بندوں کی بیت کو دیکھیے تو نہ صرف یہ کہ دونوں بیتوں میں ردیف ہے بلکہ ردیف بھی ایسی جس کے آخری رکن آزاد یعنی کھلے ہوئے ہیں مثلاً "حق تھا"، "حق تھا"، اور دوسرے بیت میں "صبا آتی تھی"، "صدا آتی تھی"۔ اب ذرا آگے بڑھیے اور ان بندوں کو ملاحظہ فرمائیے :

اے خوشا حسن رُخ یوسف کنگاں حسن      راحت روح حسین بن علی جان حسن  
نہیں زور علی بلع میں احسان حسن      ہمت خلق حسن جس حسن شان حسن



تن پہ کرتی تھی نزاکت سے گرانی پوشاک  
کیا بھلی لگتی تھی بچپن میں شہابی پوشاک

جب فریضے کو ادا کر چکے وہ خوش کردار کس کے کمروں کو بصد شوق لگائے ہتھیار  
جلوہ فرما ہوئے گھوڑے پہ شہ عرش وقار غلم فوج کو عباس نے کھولا اکٹ بار

دشت میں نکھت فردوس بریں آنے لگی

عرش تک اس کے پھر ہرے کی ہوا جانے لگی

لہر وہ سبز پھر ہرے کی وہ بچے کی چمک شرم سے ابر میں چھپ جاتا تھا خوشی فلک  
کہتے تھے من علیٰ چرخ پہ اٹھا ٹھکے ملک دنگ تھے سب سے تھساں تابہ ملک

کہیے پتی اسے جواوچ ہمانے دیکھا

وہ سال پھر نہ کبھی ارض دسمانے دیکھا

چمک، فلک، ملک، سک، یا کنگان حسن، جان حسن، احسان حسن، شان حسن وغیرہ الفاظ  
جو سب کے سب مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں اور پابند ہیں کیا قصیدے کی یاد نہیں دلاتے؟  
اب ذرا بیت کو بھی دیکھیے۔ پہلے بند کی بیت سے قطع نظر آخری دونوں بندوں کی بیتیں  
کھلی ہوئی ردائیت میں ہیں یعنی مصمتوں پر نہیں بلکہ مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں۔ ذرا اس بیت  
کو پھر چڑھیے:

دشت میں نکھت فردوس بریں آنے لگی

عرش تک اس کے پھر ہرے کی ہوا جانے لگی

تو فوراً محسوس ہوتا ہے کہ بیت کے شعروں میں تغزل کی روح بول رہی ہے۔ مرثیے میں چہرہ ہوا  
سراپا، آمد ہوا رجز، رزم ہوا شہادت یہ سب اجزا معنا قصیدے سے مناسبت رکھتے ہیں۔  
قصیدہ ایک خاص شکوہ، بلند آہنگی، دب دے اور شوکت کا اظہار چاہتا ہے اور مرثیے میں  
تعریف مقصود تھی ایسے جیالوں اور جانبازوں کی جنہوں نے بڑی سے بڑی قربانی سے

دریغ نہیں کیا تھا۔ گویا مضمون کی علودیت جس زور بیان کا تقاضا کرتی تھی وہ قصیدے  
کی معنوی اور عینی فضا کے قریب تر تھا۔ کسی بھی کامیاب قصیدے کو صوت اعتبار سے دیکھیے  
تو پابند قوافی یعنی مصمتوں پر ختم ہونے والے ارکان کی بجٹی ہوتی زنجیر نظر آئے گا۔  
شعوری یا غیر شعوری طور پر انیس کی فصاحت کی انتخابی نظر قصیدے کے اس بنیادی  
تقاضے سے صرف نظر نہیں کر سکتی تھی۔ اس حقیقت کو سمجھ لینے کے بعد اب اس بات  
کا جاننا آسان ہے کہ انیس کا اصل کمال یہ ہے کہ قصیدے کی روح کو اپناتے ہوتے  
بھی اور پابند قوافی CLOSE RHYMES میں بند کہتے ہوئے بھی انہوں نے زبان کو کہیں  
بوجھل نہیں ہونے دیا بلکہ شوکت و بلند آہنگی کے ساتھ سلاست و روانی کو بھی بناتے رکھا  
اور بیت کی غزلیہ لے کی نرم ردی سے مرثیے میں قصیدے اور غزل کی آمیزش سے ایک  
نئی جمالیاتی اور اسلوبیاتی سطح کا اضافہ کیا۔ انیس کی فصاحت اسی نئی اسلوبیاتی سطح  
سے عبارت ہے۔

یہاں فوری طور پر یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ انیس کے بندوں کے جن پابند  
قوافی کی طرف اشارہ کیا گیا، یہ کیفیت ان کے تمام مراثی میں قدر مشترک کا درجہ رکھتی  
ہے یا صرف چند بندوں تک محدود ہے۔ مثلاً مشہور مراثی کے جو مصرعے ذہن میں آتے  
ہیں وہ پابند قوافی والے نظریے کی تردید کرتے ہیں:

جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے

کیا غازیان فوج خدا نام کر گئے

جب دن میں سر بلند علی کا علم ہوا

پھاوا جو گریباں شب آفت کی سحر نے

دشت و فامیں نو خد کا ظہور ہے

کیا فوج حسینی کے جوانان حسین تھے





یہ مقدمہ اس وقت تک پایہ ثبوت کو نہیں پہنچ سکتا جب تک دوسرے مراثی سے بھی اس کی توثیق نہ ہو جائے۔ مزید تجزیے کے لیے ہم نے انیس کے ایک اور شاہکار مرثیے "جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے" کا انتخاب کیا۔ اس کے تجزیے کے نتائج حسب ذیل ہیں:-

کل بند ۱۹۴

پابند قوافی ۱۴۰

کھلے قوافی ۵۴

اب ان دونوں مرثیوں سے ذیل کا اوسط حاصل ہوا:

کل بند  $294 = 194 + 102$

پابند قوافی  $195 = 140 + 55$

کھلے قوافی  $101 = 54 + 47$

گویا پابند قوافی والے بند کل بندوں کا ۶۶ فیصد یعنی دو تہائی ہوتے۔ یہ دو مشہور مرثیوں کی کیفیت ہے۔ اس مقدمے کو حتمی طور پر ثابت کرنے کے لیے ہم نے نوں کشوری مراثی انیس کی چاروں جلدوں کی مدد لی اور ہر جلد سے پانچ پانچ مرثیوں کو کہیں کہیں سے بغیر کسی تخصیص کے کھول کے دیکھا۔ اس طرح کے اتفاقی RANDOM اور غیر ارادی تجزیے سے جو نتائج سامنے آئے وہ حسب ذیل ہیں:

جلد اول: ص  $63 - 42 = 3 + 15$

ص  $195 - 194 = 8 + 10$

ص  $241 - 240 = 5 + 13$

ص  $311 - 310 = 9 + 9$

ص  $329 - 328 = 5 + 13$

کل بند  $90 = 40 + 30$  آزاد

جلد دوم: ص  $45 - 44 = 4 + 12$

ص  $131 - 130 = 4 + 11$

ص  $201 - 200 = 11 + 4$

ص  $243 - 242 = 4 + 12$

ص  $299 - 298 = 11 + 4$

کل بند  $90 = 49$  پابند ۴۱ آزاد

جلد سوم: ص  $21 - 20 = 4 + 12$

ص  $33 - 32 = 4 + 12$

ص  $43 - 42 = 12 + 4$

ص  $124 - 123 = 5 + 13$

ص  $211 - 210 = 5 + 13$

کل بند  $90 = 58$  پابند ۳۲ آزاد

جلد چہارم: ص  $49 - 48 = 12 + 4$

ص  $111 - 110 = 9 + 9$

ص  $129 - 128 = 9 + 9$

ص  $209 - 208 = 8 + 10$

ص  $249 - 248 = 4 + 12$

کل بند  $90 = 48$  پابند ۴۲ آزاد

۴۸ پابند	۴۲ آزاد
۵۸	۳۲
۴۹	۴۱
۶۰	۳۰

میزان : کل بند ۳۶۰ = ۲۱۵ = ۱۴۵

اوسط = ۶۰ فی صد

نول کشوری جلدوں میں ہر صفحے پر نو بند ہیں۔ گویا آٹھ سائے کے دو صفحوں پر اٹھارہ بند ہوتے ہر جلد کو پانچ جگہ سے کھولا گیا۔ گویا  $5 \times 18 = 90$  بند ہر جلد سے لیے گئے۔ اس طرح چار جلدوں سے بندوں کی کل تعداد ۳۶۰ ہوتی جن میں ۲۱۵ میں پابند قوافی اور ۱۴۵ میں کھلے قوافی ہیں، ان کا اوسط ۶۰ فی صد کا ہوا۔ گویا ”نہک خوان تکلم ہے فصاحت میری“ اور ”جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے“ کے دو مشہور مرثیوں کے تجزیے کی مدد سے ہم نے جو مقدمہ پیش کیا تھا اب گویا تمام جلدوں سے نمونے کے طور پر لیے گئے اتفاقی تجزیے سے بھی اس مقدمے کی توثیق ہو گئی یعنی مرثیہ انیس کے بندوں کا غالب رجحان پابند اصوات یعنی مصمتوں کی طرف ہے یعنی اگر یہ کہا جائے کہ قصیدے کی روح نے انیس کے مرثیہ میں ایک نیا قالب اختیار کیا تو بے جا نہ ہوگا۔ اب مسدس کی بیتوں یعنی آخر میں آنے والے دو مصرعوں کو بھی لیجیے جن کی کھلی ردیفوں اور منہ بولتے مصوتوں یا غلیظت کا سیدھا سچا رشتہ غزل کے ہنسی فیضان سے جڑ جاتا ہے۔ غزل کا کوئی دیوان اٹھا کر دیکھیے اگر شاعر کا مقصد محض سنگلاخ زمیوں کو پانی کرنا نہیں تو اشعار کی زیادہ تعداد کھلی اصوات یعنی مصوتوں والے قوافی و ردیف میں ملے گی یعنی الف، داد، اوری، رے کی ذیل میں یا

نون (غذ) میں جوائف، داد اوری / رے کے ساتھ آتا ہے۔ بعینہ یہی صوتی کیفیت انیس کی بیتوں کی ہے۔ انیس کے جن دو مشہور مرثیوں کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ان کی  $192 + 102 = 294$  بیتوں میں سے ایک بھی بیت ایسی نہیں ہے جس میں کھلی یعنی مصوتوں پر ختم ہونے والی ردیف نہ ہو۔ ان بیتوں کے سلسلے میں چند باتیں خصوصیت سے توجہ چاہتی ہیں :

- ۱۔ بیت میں ردیف کا التزام ہر جگہ ہے۔
  - ۲۔ ردیفوں میں کھلی اصوات کا استعمال کیا گیا ہے۔
  - ۳۔ بیت میں افعال لازماً آتے ہیں :
  - ۴۔ ردیف اکثر و بیشتر اگر فعل پر نہیں تو حرف جار پر ختم ہوتی ہے۔
- ان نکات کی وضاحت کے لیے ذیل کے بند ملاحظہ ہوں :

کٹ گئی تیغ تلے جب عیب دشمن آئی      یک بیک فصل فراق سرود گردن آئی  
بگڑی اس طرح لڑائی کہ نہ کچھ بن آئی      تیغ کیا آئی کہ اڑتی ہوئی ناگن آئی

غل تھا بھاگو کہ یہ ہنگام ٹھہرنے کا نہیں

زہر اس کا جو چڑھے گا تو اترنے کا نہیں

کہہ کے یہ باگ پھرائی طرف لشکر شام      پڑ گیا خیمہ ناموس نبی میں کہرام  
دن میں گھوڑے کو اڑاتے ہوئے آئے حواما      رعبے فوج کے دل ہل گئے کانپے اندام

سر جھکے ان کے جو کامل تھے زباں دانی میں

اڑ گئے ہوش فسیحوں کے جز خوانی میں

یک بیک طبل بجا فوج میں گر جے بادل      کوہ تھڑے زین ہل گئی گونجا جنگل  
پھول ڈھالوں کے چکنے لگے تلوار کھیل      مرنے والوں کو نظر آنے لگی شکل جہل



واں کے چاؤں بڑھانے لگے دل لشکر کا  
فوج اسلام میں نعرہ ہوا یا حیدر کا

ادپر کے تینوں بندوں میں ردیف ہر بیت میں ہے اور ہر جگہ کھلی ہوئی ہے۔ "نہیں اور  
"میں" میں غنیت ہے۔ اب فعل کو دیکھیے: ادپر کے چار مصرعوں کے افعال کی بندش  
میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ پہلے بند میں "آئی" فعل ہے جس کی چاروں مصرعوں  
میں تکرار ہوئی ہے۔ آخری دو مصرعوں کا انداز بالکل دوسرا ہے۔ یہ دونوں مصرعے  
امدادی فعل "تھا" پر مکے ہوئے ہیں اور دونوں مصرعوں میں فعل مکس ہے۔ انیس  
کی اکثریتوں میں یہ ہوتا ہے کہ ادپر کے چار مصرعوں میں فعل کی جو بھی تہوت رہی ہو،  
بیت میں اگر وہ اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے یا اپنا قالب بدن کے مکمل صورت میں سامنے  
آتی ہے۔ ادپر کی دوسری بیت میں "سہجکے"، "اڑ گئے" اور تیسری بیت میں "بڑھانے  
لگے"، "نعرہ ہوا" نہ صرف ادپر کے چار چار مصرعوں کی فعلیہ فضا سے اسلوباتی طور پر  
منتقل ہیں بلکہ فعلیہ سطح پر ہر لحاظ سے مکس بھی ہیں اور اس انداز سے نہ صرف بند  
کی معنیاتی فضا کی بلکہ اسلوبیاتی اکائی کی بھی تکمیل ہوتی ہے اس کا کچھ اندازہ ذیل  
کی بیتوں کو بندوں کے ساتھ چڑھنے سے ہوگا:

پھولا شفق سے چرخ چ جب لالہ زار صبح گلاز شب خزاں ہوا آئی ہمار صبح  
کرنے لگا فلک زہر انجم نہاں جمیع سرگرم ذکر حق ہوئے طاعت گزار صبح  
تھا چرخ اخضر ہے یہ رنگ آفتاب کا  
کھلتا ہے جیسے پھول چین میں گلاب کا

چلنا وہ باد صبح کے جھونکوں کا دہم مرنان باغ کی وہ خوش لحاظ ہیم  
وہ آب و تاب نہر وہ موتوں کا بیچ و خم سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم

کھا کھا کے ادس اور بھی سبز ہوا  
تھا موتیوں سے دامن صمرا بھرا ہوا

بچشم نم دہاں سے بڑھے آپ چند گام گویا زمین کی سیر کو اترا مد تمام  
مثل نجوم گرد تھے حیدر کے لالہ فام شکلیں وہ نور کی وہ تجمل وہ احتشام  
دلیں ہوائے بقی تھیں ہاتھوں میں ہاتھ تھے  
لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے

ٹھنڈی ہوا میں مہرہ صمرا کی وہ لہک شرمائے جس سے اطلس رنگاری فلک  
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک ہر گگل پہ قطرہ شبنم کی وہ جھلک  
ہیرے نجل تھے گوہر کیا نثار تھے  
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

نیسے میں جا کے شہ نے یہ دیکھا حرم کمال چہرے توفیق میں ادکھلے ہیں سمن کے بال  
نیزب کی یہ دعا ہے کہ لے رہا ڈال جلال پنج جائے اس خداد سے غیر النساء کا لال  
بانو سے نیک نام کی کھیتی ہری رہے  
صندل سے مانگ پھول سے گودی بھری ہے

ان بیتوں کے مطالعے سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ ان کا خاتمہ یا تو امدادی  
فعل پر ہوتا ہے یا فعل پر یا پھر حروف جار پر۔ یہ سب الفاظ (افعال ہوں یا حروف جار)  
کھلی اصوات پر ختم ہوتے ہیں۔ انیس کے ہاں غیر مرتف بیتیں سرے سے ہیں ہی نہیں۔ البتہ  
اکا دکا پابند ردیفیں آتی ہیں ان کا تناسب یہ ہے: پہلے مرثیے کی کل ۱۰۲ بیتوں میں سے  
پابند ردیفیں صرف ۵ ہیں، اسی طرح دوسرے مرثیے کی کل ۱۹۴ بیتوں میں سے پابند  
ردیفیں صرف ۱۳ ہیں۔ گویا دونوں مرثیوں کی ۱۰۲ + ۱۹۴ = ۲۹۶ بیتوں میں سے  
صرف ۵ + ۱۳ = ۱۸ پابند ردیفیں ہیں۔ یہ کل بیتوں کا ۶ فی صد سے زیادہ نہیں۔ اس

اوسط کی مزید تصدیق ہم نے بیس مختلف مرااثی کے ان ۳۶۰ بندوں کی بیٹوں سے بھی کی، جن کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے۔ ان کے نتائج سے بھی اسی بات کو توثیق ہوئی۔

پہلی جلد ۹۰ : ۶

دوسری جلد ۹۰ : ۵

تیسری جلد ۹۰ : ۷

چوتھی جلد ۹۰ : ۵

میزان ۳۶۰ : ۲۳ : اوسط ۶ فی صد

یعنی ۳۶۰ بیٹوں میں صرف ۲۳ پابند رہیوں میں ہیں اور اس اوسط کے پیش نظر اب اس وضاحت کی ضرورت نہیں رہتی کہ بیٹوں کا صوتی رجحان بندوں کے صوتی رجحان کے بالکل برعکس ہے، یعنی وہاں پابند قوافی اور مصمتوں پر زور تھا تو یہاں آزاد قوافی یعنی مصمتوں کی کثرت ہے۔ گویا بالکل دن اور رات کی کیفیت ہے۔ ہر چار مصرعوں کے بعد جب قافیہ بدلتا ہے تو ایک زبردست اندرونی موسیقیت اور ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے۔ بندوں میں شوکت، دہجہ، بلند آہستگی اور جلال ہے تو بیٹوں میں جہاں، رس اور لطافت ہے۔ بندوں میں امتحان اور بیان ہے تو بیٹوں میں نمک اور خاتمے کی کیفیت ہے۔ بندوں کے مصمتے جب بیٹوں کی کھلی آوازوں اور صوتوں میں ڈھلتے ہیں تو عجب خوش آہنگی اور جمالیاتی کیف کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ہے قصیدے اور غزل کی روح کا وہ ملاپ جس کی طرف شعراء میں اشارہ کیا گیا تھا کہ اس نے انیس کے یہاں ایک اچھوتا، سلیبیاتی پیکر اختیار کیا اور فصاحت کے قدیم تصور کو ایک نئی شعری جہت سے آشنا کیا۔

اس ساری بحث میں اب تک ہم نے دبیر کو نظر انداز کیا ہے۔ ہمارے مقدمے پر ابھی یہ سوال قائم کیا جا سکتا ہے کہ مرااثی انیس کی جس امتیازی خصوصیت پر ہم اندر کر رہے ہیں اور جسے انیس کی فصاحت کے لفظی اجزائے ترکیبی کا جزو لازمی قسمدار

دے رہے ہیں، وہ کہیں مسدس ہی کی خصوصیت نہ ہو، یعنی قصیدے اور غزل کے ہنسی غناصر کی آمیزش اور مصمتوں اور مصوتوں کا صوتی مکرر اور جھنکار کہیں مسدس ہی کے فائدہ کی بدولت نہ ہو، اور تمام مسدس کہنے والوں میں یہ خصوصیت جزو مشترک COMMON DENOMINATOR ہی کی حیثیت نہ رکھتی ہو۔ اس صورت میں اس کا حق تحسین CREDIT مسدس کی ہیئت کو ملنا چاہیے نہ کہ انیس کے فن کو۔ چنانچہ ضروری ہے کہ اس ضمن میں انیس کے مسدس کا موازنہ دبیر کے مسدس سے کیا جائے۔ کیونکہ اگر یہ خصائص مسدس کے ہیں یعنی ان کا وقوع مسدس میں بالقوة موجود LATENT ہے تو دونوں میں مشترک ہوں گے اور اس بارے میں انیس کا کچھ امتیاز نہ ہوگا، اور اگر ان کا تعلق شاعر کے جوہر ذاتی اور ذہن تخلیقی سے ہوگا تو دونوں کے یہاں اس ضمن میں جو کچھ بالامتیاز ہوگا، وہ ظاہر ہو کر سامنے آجائے گا۔ اودھ اخبار کی جلدوں یا ناول کنوری جلدوں کی غیر موجودگی میں "شعار دبیر" مرتبہ مہذب کھنوی (جس میں دبیر کے چھ بہترین مرااثی شامل ہیں) اور "شعاع اعظم مرزا سلامت علی دبیر" مولفہ پروفیسر اکبر حیدری کا شمیری سے مدد لی گئی جس میں دبیر کا مرثیہ "ذہ ہے آفتاب در بو تراب کا" شامل ہے۔ ان کی مدد سے مرااثی دبیر کے تجزیے کی جو کیفیت سامنے آئی درج ذیل ہے:

کل بند	پابند قوافی والے بند
۸۱	۳۱
۱۵۲	۶۹
۱۳۲	۳۸
۳۶۶	۱۳۸

ذہ ہے آفتاب در بو تراب کا : ۸۱ : ۳۱ = ۳۸ فی صد  
جب اہ نے نوافل شب کو ادا کیا : ۱۵۲ : ۶۹  
کس شیر کی آمد ہے کہ دن کا نپ ہلے : ۱۳۲ : ۳۸ = ۳۸ فی صد  
اتفاقی تجزیہ "شعار دبیر"  
(ہر دو سوال صفحہ، کل پندرہ بار : ۱۵۰ : ۳۱ = ۲۱ فی صد  
فی صفحہ پانچ بند)



اب اس تجزیے سے یہ نہایت دلچسپ اور ناقابل تردید حقیقت سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کے استعمال پر دہیر کو وہ قدرت نہیں یا ان کی طبیعت کو پابند قوافی والے بندوں سے وہ نسبت نہیں جو انیس کو ہے۔ انیس کے یہاں پابند قوافی والے بندوں کا استعمال ۶۰ سے ۶۶ فی صد یعنی تقریباً دو تہائی ہے جبکہ دہیر کا RANGE ۲۱ فی صد سے ۳۸ فی صد ہے یعنی تقریباً ایک تہائی۔ اسی نسبت سے دونوں کے فن میں علاوہ دوسرے شعری عوامل کے جو بنیادی ہیں اور صوتی فرق ہے، یعنی پابند و آزاد قوافی کے ٹکراؤ، نیز تبدیلی اصوات کے مخصوص زیر و بم اور صوتی جھنکار سے جو جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہ اسی اعتبار سے دہیر کے یہاں کم ہے۔ دہیر کے یہاں یہ خصوصیت اگرچہ موجود ہے، لیکن اس ہمہ گیر اور اعلیٰ پیمانے پر نہیں جیسی انیس کے یہاں ہے۔ نیز اس سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کا استعمال مسدس کے فارم کی ناگزیر کیفیت نہیں، ورنہ دونوں کے یہاں ان کا اوسط کم و بیش ایک جیسا ہوتا۔

اس تجزیے سے انیس و دہیر کے فن کا فرق (صوتی حد تک) تو واضح طور پر سامنے آگیا لیکن جہاں تک مسدس کے فارم کا تعلق ہے، ابھی اس کو مزید جانچنے کی ضرورت ہے۔ بالخصوص مرثیے سے ہٹ کر جن شعرا نے مسدس کو برتا ہے، ان کے یہاں بھی یہ دیکھ لینا چاہیے کہ مسدس کی کیا کیفیت ملتی ہے اور پابند و آزاد قوافی والے بندوں کی کیا نوعیت ہے۔ اس سوال کا جواب معلوم کرنے کے لیے ہم نے بوجہ حالی اور چکبست کا انتخاب کیا کیونکہ انیس کے بعد ان دونوں نے مسدس کے فارم کو جس کامیابی سے برتا ہے اس کی دوسری مثال نہیں ملتی۔ مسدس حالی چونکہ مسلسل نظم ہے، اور خاصی طویل، اس لیے بہتر طریقہ یہی تھا کہ اس کا اتفاقی تجزیہ کیا جائے۔ اس سے جو دلچسپ نتائج سامنے آئے درج ذیل ہیں:

### پابند قوافی والے بند

صفحہ  
(مسدس حالی صدی انڈیشن  
مرتبہ: ڈاکٹر سید عابد حسین  
طبع لاہور ۱۹۵۷ء)

۲	۸۰
۱	۹۰
۲	۱۰۰
۰	۱۱۰
۲	۱۲۰
۱	۱۳۰
۰	۱۴۰
۲	۱۵۰
۰	۱۶۰
۱	۱۷۰
۱	۱۸۰
۳	۱۸۵
۱	۱۹۵
۲	۱۹۵
۱	۱۵۵

پابند ۱۹ : اوسط ۳۲ فی صد

کل بند ۶۰

ہر محلے پر چار بند ہیں۔ اس طرح پندرہ صفوں پر کل ساٹھ بند ہیں۔ ان میں پابند قوافی والے بند صرف انیس ٹکے، یعنی ایک تہائی سے بھی کم۔ یہ انیس کے اوسط سے آدھا ہوا۔ اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ (البتہ اس کی کو حالی ایک اور طرح سے پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں یعنی ان کے یہاں ۶۰ بیتوں میں سے ۱۵ پابند ہیں اور جو بالکل الگ بات ہے۔ انیس کے یہاں بیتیں بالعموم آزاد اور کھلی ہوتی ہیں)۔ اب ذرا چکبست کو ملاحظہ فرمائیے۔ ان کے یہاں ”رامائن کا ایک سین“ سے بہتر مسدس نہیں چنانچہ اسی کو لیا گیا کل بزر ۳۳، پابند قوافی ۲۲ اور ۳۳ بیتوں میں سے سوائے ایک کے سب آزاد اور کھلی ہوتی۔ کیا اس کے بعد یہ بتانے کی ضرورت باقی ہے کہ چکبست کا مسدس انیس سے کتنا قریب ہے، اور چکبست کے بارے میں وہ بات جو تاثراتی یا حامل سیاقی طور پر کہی جاتی ہے کہ چکبست کا فن انیس سے شدید طور پر متاثر ہے، اس کی کیسی واضح معروضی بنیاد اس تجزیے سے سامنے آجاتی ہے۔ نیز اب اس بارے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ پابند قوافی والے بندوں کا کوئی مقررہ فی صد مسدس کے فارم کے لیے ناگزیر نہیں۔ مسدس کو برتنے والے مختلف شعرا کے یہاں اس کا اوسط مختلف ہے، یعنی کسی خاص تعداد میں پابند قوافی والے پہلے چار مصرعوں کا وقوع مسدس کے فارم کا COMMON DENOMINATOR نہیں۔ دوسرا اور حالی کے یہاں ان کا وقوع بالعموم ایک تہائی ہے جبکہ انیس کے یہاں دو تہائی۔ یہ فرق معمولی فرق نہیں، اور یہ امتیاز مسدس کو برتنے والے تمام شعرا میں صرف انیس کو حاصل ہے۔ انیس نے ایک جگہ کیا اچھا اشارہ کیا ہے :

بزم کا رنگ جدا رزم کا میاں ہے جدا      یہ چین اور ہے رنموں کا گلستاں ہے جدا  
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنوان ہے جدا      مختصر پڑھ کے رلا دینے کا ساماں ہے جدا

دبدبہ بھی ہو مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو  
دل بھی محفوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

انیس ”بزم“ اور ”رزم“ کے رمز آشنا تھے۔ بین دہکا کو انھوں نے ”مختصر پڑھ کے رلا دینے“ تک محدود رکھا۔ ”مصائب“ اور ”رقت“ کے ساتھ ساتھ انھیں اس بات کا بطور خاص خیال تھا کہ ”دل بھی محفوظ ہوں“ جو غزل کا وصف ہے، اور ”دبدبہ“ بھی ہو ”توصیف“ بھی ہو اور ”تعریف“ بھی، جو قصیدے کا منصب ہے۔ انیس نے یہ سب کام مسدس سے لیا۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ انیس جس فصاحت کا دعوے کرتے ہیں، یا شبلی اور ان کے بعد آنے والے نقاد انیس کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے سے بھی ہے، اور غزل اور قصیدے کی شعری روح کو جذب کر کے اس کی تقلیب کرنے سے بھی۔ انیس کی فصاحت فریب نظر کا سامان مزد فراہم کرتی ہے، لیکن دراصل یہ ویسی فصاحت نہیں جس کا تصور قدایا متوسلین کے یہاں ملتا ہے۔ انیس نے مرثیے کی فضا میں قصیدے کی روایت سے استفادہ کر کے فصاحت کے مروجہ مفہوم میں نئی وسعت پیدا کی۔ لیکن ہے ایسا غیر شعوری طور پر ہوا، تاہم اس سے یہ بات بھی واضح طور پر سامنے آجاتی ہے کہ انیس نے ناسمجت ہی کے بعض اجزاء کی تقلیب کر کے ناسمجت سے ”مکمل“ اور مرثیے کو ایک نئی خوش آہنگی اور جالیاتی حسن عطا کر کے بالواسطہ طور پر ناسمجت کی شکست میں ایک زبردست تاریخی کردار ادا کیا۔ انیس نے جس طرح بند کے پہلے چار مصرعوں میں قصیدے کے زور بیان اور دبدبے اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی کو باہم مربوط کر کے مرثیے کو جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا، وہ ان کے فن سے مخصوص ہے، اور یہ جزو لاینفک ہے اس فصاحت کا جس کے قدیم مفہوم کو انھوں نے وسعت دی، اور جس کا اثر بعد کی اردو شاعری پر برابر محسوس ہوتا رہا ہے۔



# اُسْلُوبِیَاتِ اقبال

## اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام

اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعے کے لیے خاصا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اسلوبیات لسانیات کی وہ شاخ ہے جس کا ایک ہر لسانیات سے اور دوسرا ہر ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ موضوعی اور جمالیاتی چیز ہے جبکہ لسانیات سماجی سائنس ہے، اور ہر سائنس معروضی اور تجرباتی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کا معاملہ دوسرا ہے۔ ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس لیے کہ تنقید کا منصب ادب شناسی ہے، اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذوقی اور جمالیاتی ہو یا معنوی، حقیقتاً تمام مباحث اُس لسانی اور لفظی پیکر کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں جس سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔ اسلوبیات اس موضوع کا معروض ہے، گویا یہ ادبی تنقید کا عملی حربہ ہے۔ اسلوبیات طریقہ کار ہے، کل تنقید نہیں۔ کوئی بھی طریقہ کار کل تنقید نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات اس کا دعویٰ بھی نہیں کرتی۔ یہ دوسرے طریقوں کی نفی بھی نہیں کرتی، چنانچہ اس کو اپنے طور پر بھی برتا جاسکتا ہے اور دوسرے طریقوں سے ملا کر بھی۔ لیکن اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجرباتی بنیادیں فراہم کرتی ہے، اور اس طرح ادب کے سر بستہ اظہاری رازوں کی گہرائی کھول سکتی ہے، یا تخلیق عمل کے بعض پراسرار گوشوں پر روشنی

ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کر سکتی ہے جنہیں رو نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوبیات کے بارے میں یہ بات خاطر نشان رہنی چاہیے کہ اسلوبیاتی مطالعے میں رہنما نظر (GUIDING INSIGHT) ادبی اور جمالیاتی ذوق یعنی تنقید ہی سے ملتی ہے لیکن اکثر و بیشتر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تجرباتی ذہنی رویے کے دوران ایسے امور پر نظر پڑتی ہے یا ایسے ایسے نکتے سمجھ جاتے ہیں جن کی مدد سے تنقید کی نئی راہیں سامنے آتی ہیں۔ تنقید اور اسلوبیات میں ادبی ذوق اور سائنسی رویے کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے ماہمی لین دین جاری رہتا ہے، اور اس طرح اسلوبیات تنقید سے جو کچھ لیتی ہے اس سے کئی گنا کر کے تنقید کو لوٹا دیتی ہے۔

ادب کا رشتہ یوں تو تمام انسانی علوم سے ہے۔ ادب انسانیت کی روح اسی لیے ہے کہ اس میں انسان کی تمام ذہنی کاوشوں کی پرجھانیاں دکھی جاسکتی ہیں اور ہر طرح کے اثرات کا عمل دخل جاری رہتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی معیاروں کی بنیادی اہمیت کے باوصف مختلف علوم سے مدد لی جاتی رہی ہے، مثلاً فلسفہ، مذہبیات، انقیات، سیاسیات، عمرانیات وغیرہ سے ادبی تنقید کے مختلف دہانوں میں مدد لی جاتی ہے، اس بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ لیکن ان علوم اور اسلوبیات میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ ان میں سے کسی کا موضوع براہ راست ادب یا ادب کا وسیلہ اظہار یعنی زبان نہیں ہے، جبکہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے، یعنی وہ لسانی اظہاری پیکر جس کے ذریعے ادب بطور ادب کے مشکل ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطہ علم سے نہیں مل سکتی، بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا سب سے کارگر حربہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات ادبی تنقید کی عملی بنیاد ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

زیر نظر مضمون میں اقبال کی اردو شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کے صرف ایک پہلو یعنی صوتیاتی نظام کو لیا جائے گا۔ اسلوبیاتی مطالعے کی کئی سطحیں اور کئی پہلو ہو سکتے ہیں، مثلاً کوئی بھی فن پارہ اظہاری اکائی کے طور پر وجود میں آتا ہے۔ یہ



اکائی کلموں سے مل کر بنتی ہے جسے اظہار کی نحوی سطح کہہ سکتے ہیں۔ کلمے، لفظوں، لفظوں کے قلیل ترین حصوں یعنی صرفیوں (MORPHEMES) سے مل کر بنتے ہیں، جنہیں اظہار کی لفظیاتی یا صرفیاتی سطح کہہ سکتے ہیں اور یہ صریحے بجائے خود اصوات کا مجموعہ ہوتے ہیں جنہیں اظہار کی صوتیاتی سطح کہہ سکتے ہیں۔ اس مضمون میں اظہار کی سب سے بنیادی سطح یعنی صوتیاتی سطح ہی کے بارے میں غور و خوض کیا جائے گا۔

صوت کے ضمن میں یہ بڑی بات ہے کہ صوت کے معنی نہیں ہوتے۔ معنی کا عمل اس سے ادہری سطح یعنی صرفیاتی سطح سے شروع ہوتا ہے اور کلمے کی نحوی سطح سے گزر کر فن پارے کی معنیاتی اکائی کے درجے تک پہنچ کر مکمل ہوتا ہے۔ صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے۔ لیکن اگر اس سے یہ فرض کر لیا جائے کہ آہنگ سے مراد معنی کی کٹی نلفی ہے تو یہ بھی غلط ہوگا، کیونکہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آہنگ سے ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے اور یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو بٹکا، گہرا یا تیکھا کر سکتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کے ابتدائی دور کی نظم ”ایک شام“ (دریائے نیکر ہائیڈل برگ کے کنارے پر) ملاحظہ ہو:

خاموش ہے چاندنی قمر کی	شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نواں فردش خاموش	کہار کے ہز پش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے	آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسون ہے	نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے	یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا	قدرت ہے مراقبے میں گویا

اے دل! تو بھی خموش ہو جا

آغوش میں غم کو لے کے سو جا

اس نظم کو پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس میں سنائے اور تنہائی کی کیفیت بعض خاص خاص آوازوں کی تکرار سے بھی ابھاری گئی ہے۔ بادی النظر ہی میں معلوم

ہو جاتا ہے کہ یہ آوازیں س، ش، خ اور ت کی ہیں جو سات شعروں کی اس مختصر سی نظم میں ۳۵ بار آتی ہیں۔ کسی فن پارے میں خاص خاص آوازوں کا بغیر کسی شوری اہتمام کے در آنا اتفاق بھی ہو سکتا ہے۔ مثال کے طور پر میر تقی میر کی غزل:

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے  
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

یا غالب کی غزل:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے

آخر اس درد کی دوا کیا ہے

میں صوتیاتی سطح پر آخر ایسی کون سی بات ہے کہ یہ غزلیں گلوکاروں میں ہمیشہ بے حد مقبول رہی ہیں، اور بعض نے تو ان کے ذریعے اپنی آواز کا ایسا جادو جگایا ہے کہ باید و شاید۔ وجہ ظاہر ہے کہ ان غزلوں میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے در و بست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آگیا ہے جو عام طور پر میر نہیں آتا ایسی مثالیں تقریباً ہر بڑے شاعر کے یہاں مل جائیں گی، لیکن ان کی بنا پر کسی شاعر کے پورے صوتیاتی نظام کے بارے میں حکم نہیں لگایا جاسکتا، صوتیاتی آہنگ کا تعلق بہت کچھ شاعر کی افتاد طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعری طور پر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر تعمیر کی درد و سوز میں ڈوبی ہوئی نرم لے، درد مندی اور گھٹنے رہنے کی کیفیت ان آوازوں سے متعلق نہیں ہو سکتی جن کے ذریعے غالب اپنی معنی آفرینی، فکری تہداری یا نفسیاتی ژرف بینی یا اسرار ازل کی گرہ کشائی کا جادو بٹکاتے ہیں۔ اسی طرح اقبال کا فردیت پر اصرار، عمل کی گرم جوشی، جرأت مندی، آفاق کی وسعتوں میں پرواز کا حوصلہ اور بے پایاں تحریک بھی ایک ایسے صوتیاتی نظام کا تقاضا کرتا ہے جو اس کی معنیاتی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ اس نظام کی اہمیت اس میں ہے کہ اگر اس میں باطنی ارتباط نہ ہو تو شاعری کی ساری معنیاتی فضا درہم برہم ہو جائے، اور وہ رنگ نہ بن سکے جسے شاعر کی آواز یا اس کے شعری مزاج سے تعبیر کرتے ہیں۔ اقبال کے بارے



میں یہ بات عام طور پر محسوس کی جاتی ہے کہ ان کی آواز میں ایک ایسا جادو، ایسی کشش اور نغمگی ہے جو پوری اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملتی۔ ان کے لہجے میں ایسا شکوہ، توانائی، بے پایانی اور گونج کی ایسی کیفیت ہے جیسے کوئی چیز گنبدِ افلاک میں ابھرتی اور پھیلی ہوئی چلی جائے۔ اس میں دل نشینی اور دلآویزی کے ساتھ ساتھ ایک ایسی برش، روانی، تندہی اور چستی ہے جیسے سرود کے کسے ہوئے تاروں سے کوئی نغمہ پھوٹ رہا ہو یا کوئی پہاڑی چشمہ ابل رہا ہو۔ آخر اس فطری نغمگی کا صوتیاتی راز کیا ہے یا اس کا تعلق کن خاص آوازوں سے ہے۔ یہ راز اگر ہاتھ آجائے تو اس سے اقبال کے پورے صوتیاتی نظام کی گرہ کھل سکتی ہے، لیکن اس کوشش میں :

شکستہ بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے  
دھرتی کے بایوں کی کمت پریت میں ہے

یا

اقبال بڑا اپدیشکس من باتوں میں موہیتا ہے

یا ”پھر چہ رنجِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن“ کے آخری اشعار میں من کی دنیا، تن کی دنیا اور دمن دولت کی دھوپ چھاؤں والے اسلوب کو نظر انداز کرنا ہوگا کیونکہ یہ اقبال کے شعری اسلوب کا ایک رُخ یا ایک پہلو تو ہے، کل اسلوب نہیں۔ چنانچہ پوری شاعری کے صوتیاتی مزاج کے تجزیے کے لیے اقبال کے اس کلام کو سامنے رکھنا چاہیے جس سے اقبال کے شعری مزاج کی پہچان ہوتی ہے یا پھر پورے کلام کا تجزیہ مختلف جگہوں سے یوں کرنا چاہیے کہ اس کی صوتیاتی روح تک ہماری رسائی ہو سکے۔

نامناسب نہ ہوگا اگر سب سے پہلے اقبال کی بعض شاہکار نظموں مثلاً مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق اور خضر راہ کو لیا جائے، اور دیکھا جائے کہ کیا صوتیاتی سطح پر ان میں کوئی چیز قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے :

سلسلہ روز و شب، نقشِ گرِ حادثات

سلسلہ روز و شب، اصلِ حیات و مہمات

سلسلہ روز و شب، تارِ حیرِ دو رنگ  
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبلے صفات  
سلسلہ روز و شب، سازِ ازل کی فغاں  
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم مکانات  
نہجہ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ  
سلسلہ روز و شب، صیغہ فی کائنات  
تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار  
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات  
تیرے شب و روز کی اور حقیقت کیا ہے  
ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات !  
آنی و فانی تمام مسمرہ ہلے ہنر  
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات !  
اَوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا  
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

اس بند کی وہ ایک نوعی آوازیں جو ذہن میں ایک چمک سی پیدا کرتی ہیں اور

دیر پا اثر چھوڑتی ہیں درج ذیل ہیں :

س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ش	ح	ث
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ص	ل	ح
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ر	ح	ر
س	س	ہ	ذ	ز				ص	ث
س	ل	س	ل	ر	ز	ش	س	ر	خ
س	س	ہ	ذ	ز					غ
					ہ	ر			

س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ص	ر	ت
ہ	ر	ر	ہ	ر	ہ	ر	ر	ر	
ہ	ر	ر	ہ	ر	ہ	ر	ر	ر	
ش	ر	ز	ہ	ر	ح	ہ			
ز	ر	س	ہ	ر	ہ				
ت		ز	ہ	ہ					
ر	ہ	ث	ہ	ر	ث				
خ	ر	ت		ظ	ر	ت			
ش	ہ	ہ		ز	ل	خ	ر	ت	

= کل ۱۱۸ بار

اوپر کے گوشوارے سے ظاہر ہے کہ ان میں زیادہ تر صغیری آوازیں ہیں یعنی ت س ش ز  
خ غ ہ۔ د ث ص ذ ص ظ ی ح کی آوازیں وہی ہیں جو س ز یا ہ کی ہیں جو سب صغیری ہیں،  
ان کے علاوہ دونوں مصوتی مصمتوں یعنی ل اور ر کو بھی اس میں لے لیا گیا ہے کیونکہ یہ  
سب کے سب VOCALIC یعنی مصوتی مصمتے یا مسلسل مصمتے کہلاتے ہیں، اس لیے کہ ان  
میں مصوتوں کی طرح تسلسل کی اور جاری رہنے اور پھیلنے کی کیفیت ہے۔ اس بند میں  
اگرچہ بندشی آوازوں میں سے ت کی تکرار قافیے کی وجہ سے ہوئی ہے اور ب اور ک کا  
نیزم اور ن کا بھی استعمال ملتا ہے، لیکن ان آوازوں کی تکرار اس پیمانے پر نہیں جس  
پیمانے پر صغیری یا مسلسل آوازوں کی تکرار ملتی ہے۔ بندشی آوازیں ہوا کی بندش سے پیدا  
ہوتی ہیں۔ ان کے مقابلے پر صغیری اور مسلسل آوازوں میں فراوانی اور بے کرائی کا تاثر  
پیدا کرنے کی کہیں زیادہ صلاحیت پائی جاتی ہے۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ ضروری  
ہے کہ اردو مصمتوں میں بندشی آوازوں کی تعداد نصف سے بھی زیادہ ہے۔ ان میں  
سے آدھے مصمتے سادہ ہیں اور آدھے ہککار۔ سادہ آوازیں اکثر زبانوں میں ملتی ہیں اور  
بڑی حد تک مشترک ہیں۔ لیکن اردو کا امتیاز ہککار اور منکوسی آوازوں سے پیدا ہوتا ہے

جو تعداد میں چودہ ہیں اور ان کے مقابلے میں صغیری اور مسلسل آوازیں تعداد میں  
صرف نو ہیں۔ اب اس روشنی میں اقبال کے یہاں یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے  
کہ اوپر کے سولہ مصرعوں میں ہککار آوازیں صرف پانچ بار آتی ہیں جبکہ صغیری اور مسلسل  
آوازیں ایک سو اٹھارہ بار استعمال ہوتی ہیں! گویا ہککار آوازوں کا چلن نہ ہونے  
کے برابر ہے، اور وہ بھی صرف دو شعروں میں:

ع جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و کم مکانات

ع تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ

یعنی ہککار آوازیں وہیں آئی ہیں جہاں ان کا استعمال ناگزیر تھا یعنی ضمیر میں یا فعل میں۔  
اور یہ بات معلوم ہے کہ اردو کے افعال و ضمائر کا ڈھانچا سرتا سر زمینی ہے۔ اس  
بند کے نتائج پر یہ سوال بہر حال قائم کیا جاسکتا ہے کہ کہیں اس بند میں ان آوازوں کا  
دور کسی خاص وجہ سے تو نہیں، یا یہ محض اتفاقی تو نہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہمیں دھوکا  
ہو رہا ہو اور اقبال کے کلی صوتیاتی آہنگ سے ان نتائج کا کوئی بڑا تعلق نہ ہو۔ اس کا  
جواب دینے سے پہلے نظم کے دوسرے بندوں کے نتائج معلوم کر لینے چاہئیں:

بند	صغیری و مسلسل آوازیں	ہککار و منکوسی آوازیں
پہلا بند	۱۱۸	۵
دوسرا بند	۱۰۹	۲
تیسرا بند	۱۲۸	۳
چوتھا بند	۱۲۳	۴
پانچواں بند	۱۱۳	۳
چھٹا بند	۱۲۳	۷
ساتواں بند	۱۱۶	۵

صغیری آوازوں کے استعمال کی یہ صوتیاتی نے آخری بند تک میں ملتی ہے۔ یہاں  
ان اشارے کے پیش کرنے سے مراد یہی ہے کہ مصرعوں کو پڑھتے ہوئے ان آوازوں پر نظر رکھی



جاتے جو اس نظم کے صوتیاتی آہنگ میں نمایاں حیثیت رکھتی ہیں اور جن کے در و بست لے اس نظم کو معنیاتی اور صوتیاتی ہم آہنگی کا عجیب و غریب موقع بنادیا ہے ذیل کے بند میں صغیری آوازیں ۱۱۲ بار اور ہیکار آوازیں صرف ۶ بار آتی ہیں :

دادی کہار میں غسرق شفق ہے سحاب  
لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب !  
سادہ د پُر سوز ہے دختر دہقان کا گیت  
کشتی دل کے لیے یل ہے عہد شباب !  
آپ روان کبیر ! تیسرے کنارے کوئی  
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب  
عالم نو ہے ابھی پردہ تقدیر میں  
میری نگاہوں میں ہے اسکی سحر بے حجاب  
پردہ اتحادوں اگر چہسره افکار سے  
لانے کے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب  
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی  
روح ام کی حیات، کشمکش انقلاب !  
صورت شمشیر ہے دست قضا میں وہ قوم  
کرتی ہے جو ہر زمان اپنے عمل کا حساب

نقش ہیں سب ناتمام، خون جگر کے بغیر  
لنہ ہے سداے عالم، خون جگر کے بغیر !  
(۶: ۱۱۲)

اس پوری نظم کا صوتیاتی تناسب حسب ذیل ہے :

ہیکار و معکوس آوازیں

۳۹

صغیری و مسلسل آوازیں

۹۳۱

تعداد اشعار

۶۴

گویا صغیری اور مسلسل آوازیں جو اردو میں ہیکار و معکوس آوازوں سے تعداد میں خاصی کم ہیں (۱۴: ۹) اقبال کے یہاں بین گنا سے بھی زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ اس تجربے سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ صغیری اور مسلسل آوازوں کی کثرت اور ہیکار و معکوس آوازوں کا انتہائی قلیل استعمال ہی شاید وہ کلید ہے جس سے اقبال کے نہاں خائن آہنگ ہمک رسائی ہو سکتی ہے۔ چنانچہ اب اقبال کی بعض دوسری شاہکار نظموں پر بھی نظر ڈالنی ضروری ہے۔ ذوق و شوق کے ابتدائی اشعار ملاحظہ ہوں :

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں  
چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں !  
حسن ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردہ وجود  
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں !  
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب !  
کوہ احم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں !  
گرد سے پاک ہے ہوا، برگ نہیں دھل گئے  
ریگ نواج کا ظہر نرم ہے مشعل پر نیاں !  
آگ بھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر  
کیا خبر اس مقام سے گزرتے ہیں کتنے کارواں !

آئی صاے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی  
ابن فراق کے لیے عیش دوام ہے یہی  
ان اشعار سے بھی اسی بات کی توثیق ہوتی ہے جو پہلے کہی جا چکی ہے۔ ہیکار آوازیں صرف  
دہیں آتی ہیں جہاں فعل کی بجزوری ہے یا ایسے حروف ہیں جو اردو کی بنیادی لفظیات کا  
حصہ ہیں اور جن سے مفرد نہیں اس نظم کے باقی حصوں سے بھی اس مفروضے کی تصدیق  
ہو جاتی ہے جس کا ذکر ہم پہلے سے کرتے چلے آ رہے ہیں ۔

## ذوق و شوق

تعداد اشعار	صغیری و مسلسل	ہیکار و معکوسی
۳۰	۲۵۱	۲۳

یہ دونوں نظمیں بال جبرلی سے تھیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر پہلے مجھ سے ہانگ درا سے خضر راہ کو بھی دیکھ لیا جائے جو ان نظموں سے بارہ تیرہ سال پہلے لکھی گئی تھی۔ اس کا آغاز شاعر اور خضر کے مکالمے سے ہوتا ہے جس کے بعد مختلف عنوانات قائم کر دیے گئے ہیں۔ پہلے ایک بند پر نظر ڈال لی جائے۔ اس کے بعد پورا تجزیہ پیش کیا جائے گا:

ساحل دریا پہ میں اک رات تھا محو نظر  
گوشہ دل میں چھپائے اک جہان اضطراب  
شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر  
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویر آب !  
جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفل شیر خوار  
موج مضطرب تھی کہیں گہرائیوں میں مست خواب !  
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر  
انجم کم صنو گرفتار طلسم ماہیتاب !  
دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیک جہاں پیما خضر  
جس کی بیری ہر ہے مانند سحر رنگ شباب  
کہ رہا ہے مجھ سے اے جویاے اسرار ازل  
چشم دل دا ہو تو ہے تقدیر عالم بے حجاب !

دل میں یہ سن کر بچا ہنگامہ محشر ہوا میں شہید جہتجو تھا یوں سخن گستر ہوا

## خضر راہ

تعداد اشعار	صغیری و مسلسل	ہیکار و معکوسی
۸۵	۱۲۱۵	۸۷

اقبال کی دوسری مشہور نظموں میں "طلوع اسلام"، "لینن خدا کے حضور میں"، "ابلیس کی مجلس شوریٰ" اور "شعاع امید" میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے۔ خضر راہ، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق کی طرح طلوع اسلام بھی ترکیب بند ہے۔ لینن خدا کے حضور میں مسلسل اور شعاع امید اور ابلیس کی مجلس شوریٰ بندوں میں منقسم نظمیں ہیں۔ "ساقی نامہ" البتہ مثنوی ہے جس میں مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے افعال کا استعمال بڑھ گیا ہے، جس سے ہیکار و معکوسی آوازوں کی تعداد پر بھی اثر پڑا ہے۔ اگرچہ یہ پوری مثنوی کی کیفیت نہیں ہے، تاہم ہیکار و معکوسی آوازیں کہیں قافیہ ردیف کی مجبوری کی وجہ سے تو کہیں بیان کی روانی کو برقرار رکھنے کے لیے در آتی ہیں۔ یوں بھی "پھر"، "بھی"، "مجھ"، "کچھ"، "تھا"، "تھی" بنیادی لفظوں کا استعمال مسلسل کلموں میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ آوازیں اقبال کے یہاں غزل کے شعروں میں بھی کہیں کہیں ناگزیر طور پر وارد ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے مصرعے ملاحظہ ہوں :

ع	گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں
ع	نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدا بھر خیزی
ع	بڑا نہ مان ذرا آزما کے دیکھ اُسے
ع	تو آج بوا سے سمجھا اگر تو چہارہ نہیں
ع	خودی میں ڈوبتے ہیں پھر ابھر بھی آتے ہیں
ع	خود کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ع	اٹھا میں مدرسہ و خانقاہ سے مناک
ع	تری نگاہ فرد مایہ لہتہ ہے کوتاہ



- ۶ گلا تو گھونٹ دیا اہل مدرسہ نے ترا  
۶ خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے  
۶ جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی  
۶ گرے بات کہ میں ڈھونڈتا ہوں دل کی کشاد  
۶ آدم کو سکھاتا ہے آدابِ خداوندی  
۶ مسائلِ نظری میں الجھ گیا ہے خطیب

اقبال کے یہاں ہکار اور معکوسی آوازوں کے قلیل استعمال کی خصوصیت کو ذہن نشین کرنے کے لیے اقبال کا تقابلی کسی ایسے شاعر سے کرنا ضروری ہے جس کا پیرایہ بیان بول چال کی زبان سے قریب ہو اور جس کے یہاں ہکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال فطری طور پر ہوا ہو۔ اس سے یہ اندازہ بھی کیا جاسکے گا کہ اردو میں ان آوازوں کے فطری استعمال کا اوسط کیا ہے اور کیا اقبال کے یہاں اس سے واقعی کوئی انحراف ملتا ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ ہمارے بڑے شاعروں میں بول چال کی زبان سے قریب ہونے کا شرف میر تقی میر کو حاصل ہے۔ ان کے یہاں سینکڑوں غزلیں ایسی ہیں جن کے ردیف و قوافی میں بھی ہکار و معکوسی آوازیں آزادانہ استعمال ہوتی ہیں :

ہم تو اک آدھ گھڑی اٹھ کے جدا بیٹھیں گے ... کھا بیٹھیں گے، چھپا بیٹھیں گے

میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ ... سمجھا کچھ، ٹھہرا کچھ

بود نقش و نگار سا ہے کچھ ... اعتبار سا ہے کچھ، پیار سا ہے کچھ

موم سمجھے تھے ترے دل کو سو پتھر نکلا ... دفتر نکلا

خوش وہ کہ اٹھ گئے ہیں داماں جھٹک جھٹک کر ... کھٹک کھٹک کر، ٹٹک ٹٹک

دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا ... سوٹا گیا، جھوٹا گیا

بھاری پتھر تھا جوم کر چھوڑا ... توڑا، ٹھوڑا

میر کے یہاں ایسی غزلیں بھی ہیں جو ٹپریاٹ پر ختم ہوتی ہیں :

آشوب دیکھ چشم تری سر پہ ہیں جوڑ ... موڑ موڑ، پھوڑ پھوڑ

ہوا ہے خواب سونا آہ اس کروٹ سے اس کروٹ ... ٹٹ لٹ، کھٹ کھٹ  
دل لین میں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ ... نٹ کھٹ، جگھٹ  
لیکن اگر صرف ایسی غزلوں کو سامنے رکھا جائے تو نتائج مبالغہ آمیز نکلیں گے۔ کیونکہ  
اول تو قافیے اور ردیف میں آوازوں کے استعمال کے شعوری ہونے کا امکان ہوتا ہے،  
دوسرے یہ کہ ایک بار جب ایسی آوازیں مطلع کے قافیے ردیف میں آجڑیں تو باقی اشعار  
میں ان کا التزام واجب ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اگر صرف ایسی غزلوں کا تجزیہ کیا جائے تو میر  
کے کلام میں ان آوازوں کے تناسب کی نہایت مبالغہ آمیز تصویر سامنے آئے گی۔ بہتر یہ  
ہے کہ بعض دوسری غزلوں کو لیا جائے اور ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کو ردیف  
و قوافی سے ہٹ کر دیکھا جائے :

تعداد اشعار	ہکار و معکوسی آوازیں
۱۵	۲۴
۹	۱۴
۹	۲۷
۳۳	۶۵

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کا تناسب تقریباً دو  
آوازیں شعر ہے۔ پورے کلیات کا تجزیہ کیا جائے تو یہ تناسب کچھ زیادہ ہی نیکے گا، اس سے  
کم ہرگز نہیں۔ اس سلسلے میں کلام غالب کو دیکھنا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، اختصار کی  
خاطر ہم نے غالب کی غزلوں کے اتفاقی تجزیے پر اکتفا کیا جس کی تفصیل حاشیے میں درج ہے

ص ۳۱	۲۰	تعداد اشعار ۱۳	ہکار و معکوسی آوازیں ۲۱
۵۳	۵۲		۱۱
۶۵	۶۴	۰	۵
۱۰۱	۱۰۰	۰	۱۳
۱۲۳	۱۲۲	۰	۱۴
۱۶۱	۱۶۰	۰	۱۵
۲۰۱	۲۰۰	۰	۶
			۸۹



اس تجزیے سے یہ حقیقت سامنے آئی کہ غالب کے کیا نوے اشعار میں معکوسی اور ہرکار آوازیں نواسی بار آئیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے یہاں بھی جنہیں اپنے گفتہ فارسی اور مستعار "نقش ہائے رنگ رنگ" پر ناز تھا، ان آوازوں کے استعمال کا تناسب تقریباً ایک آواز فی شعر ہے۔ میر اور غالب کے اس تناظر میں دیکھیے تو ان آوازوں کے استعمال کے سلسلے میں اقبال کی صوتی انفرادیت کی حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے :

میر : ہرکار و معکوسی آوازیں فی شعر ۲

غالب : ہرکار و معکوسی آوازیں فی شعر ۱

اقبال : ہرکار و معکوسی آوازیں فی شعر ایک سے کم

ان نتائج سے ظاہر ہے کہ میر جن کے ہاں ہرکار و معکوسی آوازوں کا استعمال تقریباً فطری ہے، ان کی بہ نسبت غالب کے یہاں ان آوازوں کا استعمال آدھا اور اقبال کے یہاں سب سے کم ہے۔ ان نتائج کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاید اقبال کے یہاں ہرکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کا تناسب اردو شاعری میں سب سے قلیل ہے۔ اب اس کو صغیری و مسلسل آوازوں کے استعمال سے ملا کر دیکھیے تو حیرت ہوتی ہے کہ عربی فارسی لفظیات کا ذخیرہ جو اقبال کا سرمایہ امتیاز ہے، وہی غالب کے لیے بھی وجہ افتخار تھا، لیکن مشترک سرچشہ لفظیات کے باوصف دونوں کے یہاں اس کے پہلو بہ پہلو ہرکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کی کیفیت میں خاصا فرق ہے۔

غالب کے صوتی آہنگ کا تجزیہ کرتے ہوئے پروفیسر مسعود حسین نے ان کے یہاں صغیری آوازوں کے استعمال پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ ان کا بیان ہے "ان (غالب) کی فارسی گوئی اور فارسی دانی کا اثر ان کے ریختے پر بھی نمایاں ہے۔ اردو شعری زبان کو انھوں نے ذوق کی محاورہ بندی سے نکال کر عربی لالہ زاروں میں لاکھڑا کیا"۔

۱۔ مسعود حسین خاں "غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ" مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمینار

غالب اور اقبال میں یہ خصوصیت مشترک ہے۔ اقبال کے رموز و علائم میں بڑی تعداد ایسے الفاظ کی ہے جن میں صغیری اور مسلسل آوازیں نمایاں طور پر استعمال ہوتی ہیں، یا پھر ایسی آوازیں آتی ہیں جو منہ کے اگلے حصوں سے ادا ہوتی ہیں :

شاہین مشرق شمع و شاعر شمع روشن شفق شعلہ فقر  
فرشتے فرمان فقیہ خودی دغلا عقل و عشق ارض و سما ذوق و شوق  
زمان و مکان سوز ساز درد و داغ جستجو آرزو شہید جستجو شکرد  
شکایت تسلیم درہنا ابلیم د آدم نیسان و صدف زلیبت مسجد لما  
مدرسہ صوفی خانقاہ کلیسا مرد مومن شمشیر و سنبل طائوس و باب  
نرگس نالہ بلبل لالہ صحرا چسراغ لالہ

اس خصوصیت کی توثیق ان لفظوں سے بھی ہوتی ہے جہاں اقبال کئی لفظوں کے منہ سیٹ میں ایک کا انتخاب کرتے ہیں، مثلاً وہ شہباز اور عقاب پر شاہین کو ترجیح دیتے ہیں، یا جنت، بہشت اور فردوس میں سے فردوس کا زیادہ استعمال کرتے ہیں، یا شمس، خورشید اور آفتاب میں سے وہ زیادہ آفتاب کے حق میں ہیں۔ (اگرچہ اس انتخاب میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کا بھی ہاتھ ہے جس کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا)۔ یہاں اس بات کی وضاحت مقصود ہے کہ صغیری و مسلسل آوازوں کا استعمال تو غالب کے یہاں بھی کثرت سے ہوا ہے، لیکن اقبال کی نئے حرکی اور رجائی ہے جبکہ غالب کا تفکر حزنیہ ہے اور اس میں الم ناک کی کیفیت ہے۔ اس کیفیت کے اظہار میں منہ کے اگلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں کے بہانے منہ کے پچھلے حصوں سے ادا ہونے والی آوازوں یا مسوع آوازوں سے مدد لی ہے، مثلاً ذیل کے اجزائے کلام غالب کے پسندیدہ الفاظ ہیں اور ان میں گ، ج، د، غ، ب اور م کی جو نمایاں حیثیت ہے وہ ظاہر ہے :

دل و جگر زخم جگر جگر داری کا دعویٰ دعوت مرگیاں نگاہ بے ملامت  
بت بسید اگر ستم گر جاں غم گسار غارت گرجس دفا درد چراغ محفل  
داغ دل درد بے دوا مرگ تمنا رگ جاں رگ سنگ سنگ گراں



ہونے گل گل نہ موح محیط بے خودی سیلاب گریہ سیلاب بلا حلقہ گرداب  
بند غم ساغرے خانہ نیرنگ رنجِ نومیدی جاؤد تفاعل ہئے ساقی علم آوارگی  
ہئے صبا

غالب اور اقبال کے صوتیاتی آہنگ کا بنیادی فرق مصوتوں سے زیادہ مصوتوں کے استعمال میں کھلتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین نے صیح اشارہ کیا ہے "غالب کا کمال لفظ اور ترکیب میں ظاہر ہوتا ہے صوتی آہنگ میں نہیں۔ وہ لفظ کی تہ داری اور ترکیب کی پہلوداری سے اکثر اوقات صوتی آہنگ کی کمی کو چھپا لے جاتے ہیں۔ اقبال کے یہاں یہ کیفیت نہیں ان کے یہاں صوتی آہنگ کی کمی کا احساس قطعاً نہیں ہوتا۔ آخر اس کی کیا وجہ ہو سکتی ہے۔ ان کے اشعار کو کہیں سے پڑھے، ان میں عجیب و غریب نغمی کا احساس ہوگا، گویا لفظوں میں مہینقی سموی ہوئی ہے۔ آخر غالب کے صوتی آہنگ کی وہ کون سی کمی ہے جو اقبال کی آواز تک پہنچ کر دور ہو گئی ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ غالب کا فن معنی آفرینی کا رمزیہ فن ہے۔ ان کا فنی سانچا غزل کا شعر مینی دو مصرعوں کی محض ذرا سی زمین ہے جس میں وہ جہان معنی آباد کر دیتے ہیں۔ اگرچہ اقبال کی شاعری بھی رمزیہ امکانات رکھتی ہے لیکن ترغیبِ عمل کی پیغامی شاعری ہونے کی وجہ سے اس کے فنی سانچے وسیع ہیں۔ اقبال کی اکثر غزلوں میں بھی نظموں کے تسلسل کا لطف ہے۔ غالب کے یہاں رمزیہ فنی روئیے کی وجہ سے نحوی ڈھانچے میں خاصی تخفیف ہو گئی ہے اور افعال تو خاصے نچر کر سامنے آتے ہیں۔ اس انتشار و تخفیف کا منفی اثر خاص طور پر طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں پر ہوا ہے۔ اقبال کے یہاں اظہاری وسعت اور ربط بیان کی وجہ سے اکثر فعل اور کلمے کے دیگر لوازم بغیر تخفیف کے نظم ہوتے ہیں، اور ان کی وجہ سے طویل مصوتوں کی فراوانی پیدا ہو گئی ہے۔ مثال کے طور پر کلیاتِ اقبال سے ایک اتفاقی تجربے کے میں اشعار میں طویل یا غنائی مصوتے ۳۳۶ بار آئے ہیں۔

۱۔ مسعود حسین خاں "غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ" مشورہ بین الاقوامی غالب

سینار ۱۹۶۹ء ص ۲۰۵۔

یعنی اقبال کے یہاں طویل غنائی مصوتوں کا اوسط فی شعر ۱۶.۸ ہوا۔ اس اوسط کی توثیق کے لیے اقبال کی کسی دو غزلوں پر بھی نظر ڈالی گئی:

کبھی اسے حقیقتِ فتنہ نظرِ آباںِ مجاز میں : سات شعر : ۱۱ طویل مصوتے : اوسط ۱۶.۸  
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیسرا ہے یا میرا : پانچ شعر : ۱۰.۲ : ۲۰.۴  
اس سے ثابت ہے کہ اقبال کے یہاں فی شعر کم از کم سولہ طویل مصوتوں کے استعمال کا امکان ہے۔ اس اعتبار سے غالب کا کلام دیکھیے تو مایوسی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر دیوانِ غالب کے اتفاقی تجربے سے جو اوسط ہاتھ آتا ہے، وہ ۱۱.۶ طویل مصوتے فی شعر کا ہے۔ ذیل کی غزلوں کے اوسط سے اسے مزید جانچا گیا:

نئے گل نہ ہوں نہ پردہ ساز	: اشعار ۹	: طویل مصوتے ۸۸
سادگی پر اس کے مرجانے کی حسرت دل میں ہے	: اشعار ۷	: ۹۸
دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی	: اشعار ۹	: ۹۹
	۲۵	۲۸۵
اوسط فی شعر	۱۱	

۱۔ کلیاتِ اقبال اردو، طبع غلام علی، لاہور، ص ۷۰، ۷۱، ۱۳۰، ۱۳۱، ۳۱۰  
۲۱۱، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۵، ۳۵۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۹۰، ۳۹۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۶۳۰، ۶۳۱  
۶۴۹، ۶۴۸ (طویل / غنائی مصوتے ۲۲ + ۱۹ + ۲۳ + ۱۸ + ۱۴ + ۱۳ + ۱۶  
۲۰ + ۱۸ + ۱۹ + ۱۹ + ۱۴ + ۱۳ + ۱۳ + ۱۴ + ۱۶ + ۱۶  
۱۶ + ۱۴ + ۱۶ کل ۳۳۶ میں اشعار ہیں۔ اوسط فی شعر ۱۶.۸  
۱۔ دیوانِ غالب طبع برن

۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳

۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵

کل ۱۱۶ اشعار ۱۰ اوسط ۱۱.۶ فی شعر

گویا غالب کے یہاں طویل مصوتوں کے وقوع کا امکان گیارہ سے بارہ طویل مصوتے فی شعر سے زیادہ کا نہیں۔ غالب کی جس کم آہنگی کا ذکر پروفیسر مسعود حسین نے کیا ہے، عین ممکن ہے کہ اس کی ایک وجہ طویل مصوتوں کی کفایت ہو۔ لیکن ابھی اس بارے میں پوری تصویر سامنے نہیں آئی۔ غالب کے یہاں طویل مصوتوں کی کفایت اور اقبال کے یہاں ان کی فراوانی کا پورا اندازہ اسی وقت لگایا جاسکتا ہے جب اس بارے میں میر کا اوسط بھی سامنے ہو :

ابھی ہو گئیں سب تدبیریں . . .	: اشعار	۱۵	: طویل مصوتے	۲۸۲
کچھ کر دو فکر . . . .	: " "	۹	: " "	۱۰۱
سنتیاں کھینچیں سو کھینچیں . . .	: " "	۹	: " "	۱۳۰
		<u>۳۳</u>		<u>۵۱۳</u>

#### اوسط فی شعر ۱۶

اب ان تینوں شاعروں کے یہاں طویل مصوتوں کے استعمال کی جو تصویر مرتب

ہوتی ہے وہ یوں ہے :

میر	۱۶	طویل مصوتے فی شعر
غالب	۱۱	" " "
اقبال	۱۶	" " "

اس تقابلی تجربے سے یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ طویل مصوتوں کے معاملے میں اقبال غالب سے خاصے آگے ہیں اور میر کے ہم پلہ ہیں۔ اتنی بات واضح ہے کہ جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیونکہ اردو کا ایک عام رجحان ہے کہ غنیت صرف طویل مصوتوں ہی کے ساتھ دارد ہوتی ہے۔ نفگی کے لیے طویل مصوتوں کے ساتھ ساتھ غنائی مصوتوں کی جواہریت ہے، وہ محتاج بیان نہیں۔ اقبال کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا عجوبہ بنا دیا ہے

در اصل یہ ہے کہ طویل و غنائی مصوتوں کی زمینی کیفیات اقبال کے یہاں زنائے دار صغیری و سلسلہ دار "مسلسل" آوازوں کی آسانی کیفیات کے ساتھ مربوط و ممزوج ہو کر سامنے آتی ہیں۔ اقبال کے یہاں صغیری و مسلسل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ ربط و امتزاج ایک ایسی صوتیاتی طبع پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبال کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دلآویزی، توانائی، شکوہ اور آفاقیت میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی ایسی گونج عطا کی ہے جو اپنے متحرک و متوج اور امنگ و دلولے کے اعتبار سے بجا طور پر یزداں گیر کہی جاسکتی ہے۔

(۶۱۹۷۷)



اقبال کے یہاں اسمیت کا پڑ بھاری ہوگا۔ بخلاف اسم کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے، یعنی ہمارا فعل ننانوے فی صد یا شاید اس سے بھی زیادہ پر اکرتی ہے یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے۔ اقبال کے یہاں لقب اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے، جس طرح وہ اپنی نوازے شوق سے حرم ذات اور گنبد افلاک میں غفلت پانچ کرنا چاہتے ہیں، یا جس طرح ان کی ہمت مردانہ یزداں پر کند ڈالتی ہے، اور کارِ جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ باری کو منتظر چاہتی ہے۔ یا جس طرح وہ عروجِ آدمِ خاکی کی بشارت دیتے ہیں، اور سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کو منتہا قرار دیتے ہیں یا ان کی فکر کو غزالی اور ابن عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخائیل شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا ما از پئے سنائی و عطارِ آندیم پر فخر کرتے ہیں، یا وہ جس طرح پیرِ رومی و حافظِ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے ہیں، اور اس سبکے ساتھ ساتھ ان کے یہاں جلال و عظمت، حرکت و حرارت، قوت و شوکت اور دولتِ حیات کی جو کیفیت ملتی ہے، اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری اسلوب میں اسمیت NOMINALIZATION کا دور ہوگا، اور ان کے یہاں صرفی و نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا ہمارے اس تاثر کو مزید تقویت ملتی ہے اقبال کے اس طرح کے اشعار سے :

سلسلہ روز و شب، نقشِ گرِ حادثات  
سلسلہ روز و شب، اصلِ حیات و موات  
سلسلہ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ  
جس سے بناتی ہے ذاتِ اپنی قبلے صفات  
سلسلہ روز و شب سازِ ازل کی نغمات  
جس سے دکھاتی ہے ذاتِ زیرِ ویم ممکنات  
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، تجھ کو پرکھتا ہے یہ  
سلسلہ روز و شب صیرفی کائنات

## اسلوبیاتِ اقبال

نظریہ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں

صرفیاتی و نحویاتی نظام

اقبال کے صوتیاتی نظام کا مطالعہ ہم اس سے پہلے پیش کر چکے ہیں۔ اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات بھی اتنے ہی اہم ہیں، اور شعرِ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعہ کا ضروری حصہ ہیں۔ ذیل کے مضمون میں اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کے صرف ایک پہلو یعنی اسمیت NOMINALIZATION اور فعلیت VERBALISATION کو لیا جائے گا۔ صرفیات MORPHOLOGY اور نحویات SYNTAX میں یوں تو ہر اس چیز کی اہمیت ہے جس سے صاحبِ تخلیق کا اختصاص ثابت ہو، لیکن اسم اور فعل کی مرکزیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ الفاظ کی دو سب سے بڑی شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔ افلاطون اور ارسطو نے تو اصل اجزائے کلام مانا ہی اسم اور فعل کو ہے، اور اس حد تک کہ بعد میں پلوتارخ کو اس کا دفاع پیش کرنا پڑا۔ ہمارے بڑے فنکار اپنے تخلیقی سفر میں لفظیات کی ان شقوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترجیحات کیسے قائم کرتے ہیں، اور ان کے جہانِ معنی سے ان کا کیا تعلق ہے، یہ خاصے دلچسپ سوال ہیں۔ میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوب شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے یا فعلیت کا۔ بظاہر ان کی لئے مہازی ہے۔ وہ نظریہٴ اعرابی اور شکوہ ترکمانی کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے، وہ اسم اور تعلقات اسم ہی سے متعلق ہے۔ اس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار  
موت ہے تیری برات موت ہے مری برات  
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا  
ایک زمانے کی رو، جس میں دن ہے رات  
آنی و فانی تمام مجزہ ہاے ہنس  
کار جہاں بے ثبات کار جہاں بے ثبات  
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا  
نقش کہن ہو کہ نو منزل آخر فنا

یا غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے :

فقر کے ہیں معجزات آج و سریر و سپاہ  
فقر ہے میروں کا میر و فقرت شاہوں کا شاہ  
علم نقیبہ حکیم، فقر سیح و کلیم  
علم ہے جو بے راہ، فقر ہے دانائے راہ  
فقر مقام نظر، علم مقام خبر  
فقر میں مستی ثواب، علم میں مستی گماہ

مسجد قرطب کے پہلے بند میں اگرچہ یہ محسوس نہیں ہوتا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ افعال کا بڑی حد تک  
حذف ہوا ہے۔ پہلے تینوں مصرعوں

سلسلہ روز و شب، نقش گر حادثات  
سلسلہ روز و شب، اصل حیات و ممات  
سلسلہ روز و شب، تارِ حریر دو رنگ

میں کوئی بھی فعل نہیں ہے، اور جتنے الفاظ ہیں، سب اسم ہی اسم ہیں، SUBSTANTIVES  
یعنی اسم بشمول اسم صفت کے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ مصرعے فارسی صرفی و نحوی مزاج  
کے ہی عین مطابق ہیں، اور انھیں فارسی بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے، لیکن جیسے ہی ہم چوتھے

مصرعے پر پہنچے ہیں :

جس سے بنائی ہے ذات اپنی قبائے صفات

ہم اردو کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں، اور / جس سے بنائی ہے / کے ٹکڑے سے جس کا  
صری NUCLEUS فعل / بنائی / ہے، پہلے کے تینوں مصرعے بھی اردو کے سانچے میں  
ڈھل جاتے ہیں۔ / سلسلہ روز و شب، نقش گر حادثات / اپنی جگہ اردو کا بھی مکمل کلمہ  
ہے۔ لیکن فعل کے بغیر مکمل نہیں ہوتا، اگرچہ ضروری نہیں کہ فعل کا استعمال ظاہر  
ہو یعنی فعل ظاہری ساخت SURFACE STRUCTURE میں نہ ہو، مگر داخل ساخت  
DEEP STRUCTURE میں تو موجود ہوگا ہی۔

اب دیکھیے :

سلسلہ روز و شب، نقش گر حادثات  
سلسلہ روز و شب، اصل حیات و ممات  
سلسلہ روز و شب، تارِ حریر دو رنگ

میں کس فعل کا حذف ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مصرعے بیان STATEMENT پر مبنی ہیں اور داخلی  
ساخت DEEP STRUCTURE میں جس فعل کا حذف ہوا ہے وہ فعل ہونا "TO BE" کی شکل  
"ہے" ہے، یعنی سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات ہے یا سلسلہ روز و شب تارِ حریر دو رنگ  
ہے وغیرہ۔ اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ / ہے / یا / است / کے حذف  
کی خصوصیت اردو اور فارسی میں مشترک ہے۔ مطالعہ صرف / ہے / تک محدود نہیں ہے  
"TO BE" بنیادی صیغہ اور زمانہ ہے، جب بنیادی صیغے کی یہ کیفیت ہے تو حذف کا یہ عمل  
دوسرے صیغوں اور زمانوں پر بھی وارد ہوگا۔ لیکن یہ خصوصیت صرف اردو اور فارسی کی نہیں۔  
جرمن اسکالر PETER HARTMANN نے سنسکرت کی اسمیت کا وقتی نظر سے مطالعہ کیا ہے :

(NOMINALE AUSDRUCKSFORMEN IN WISSENSCHAFTLICHEN

SANSKRIT. HEIDELBERG, 1955)

اس کا بیان ہے کہ سنسکرت میں "TO BE" / است / کی تمام شکلوں کا یہی نام



صیغوں کا اور زبانوں کا انخذا ت ممکن ہے۔ سنسکرت اور پہلوی یعنی فارسی قدیم بہنیں ہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ یہ خصوصیت ہند ایرانی اور ہند آریائی میں مشترک رہی ہوگی، اور دیں سے جدید آریائی زبانوں بالخصوص اردو میں آئی ہوگی۔ مسجد قرطبہ کے پہلے بند کے باقی مصرعوں میں بھی فعل کے انخذا ت کی تاک جھانک نظر آتی ہے، اور یہ پورے بند کو اسمیت کے رنگ میں رنگے دے رہی ہے۔ سولہ مصرعوں کے اس بند میں / بناتی / کے علاوہ فعل صرف دوجگہ آیا ہے۔ / دکھاتی ہے ذات / یا / تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ / یا پھر امدادی / ہے / ہوں / ہے، ورنہ عام نقشہ فعل کے انخذا ت کا ہے :

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر  
کار جہاں بے ثبات، کار جہاں بے ثبات  
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا  
نقش کہن ہو کہ نو، منزل آخر فنا

ان مصرعوں میں کہیں کوئی فعل نہیں۔ یہی حال غزل کے ان اشعار کا بھی ہے جو اد پر پیش کیے گئے، امدادی افعال / میں / ہے / کی جھلک تو ہے، اصل فعل کہیں نظر نہیں آتا، نیز ایسے اشعار میں

فقر مقام نظر علم مقام خبر  
فقر میں مستی ثواب علم میں مستی گناہ

میں صرف حرف "میں" کی وجہ اردو کا بھرم قائم ہے، ورنہ فعل کے انخذا ت کا وہی عالم ہے جو اد پر پیش کیے گئے باقی تمام اشعار میں ملتا ہے۔

اسمیت اور فعلیت کے اس رشتے سے بعض بنیادی سوال ابھرتے ہیں۔ کیا زبان میں اسمیت اور فعلیت دو متبادل چیزیں ہیں؟ یا ان کا فرق محض درجہ استعمال کا فرق ہے؟ نیز یہ کہ کسی بھی متن میں اسما اور افعال میں کیا تناسب ہونا چاہیے؟ یا اس بارے میں ہر زبان اپنا مزاج رکھتی ہے جو اس تناسب پر اثر انداز ہوتا ہے، اور اس کو گھٹاتا بڑھاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس بحث میں اسم سے کیا مراد ہے؟ کیا اسما سے صفت

اور ضما تر کا شمار اسم کے ساتھ نہیں ہوگا۔ نیز کیا پورے کلمہ اسمیہ یعنی / سلسلہ روز و شب / یا / ساز ازل کی فضاں / کو ایک اسم تسلیم کیا جائے گا، یا تین اسم؟ اسی طرح فعل سے مراد کیا ہے؟ یا مصادر و مضارع جو اسما کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں، اسم شمار ہوں گے یا فعل؟ یا جار ہا ہوگا، چلا جاتا ہوگا، اٹھتے ہی چل پڑا تھا۔ یہ فعلیہ کلمے ایک فعل ہیں یا کئی؟ نیز فعل امدادی، فعل ناقص اور فعل تام میں بھی تمیز ضروری ہے۔ RULON WELLS نے اپنے مضمون NOMINAL AND VERBAL STYLE میں ایسے بعض مسائل سے بحث کی ہے اور بعض دلچسپ نتائج اخذ کیے ہیں۔ وہ شاعر کے ہجے DICTION اور اسلوب STYLE میں فرق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر زبان اس بارہ خاص میں شاعر کو انتخاب کا حق دیتی ہے کہ وہ اپنی ترجیحات طے کرے یعنی کسی پہلو کو رد یا کسی کو قبول کرے تو اس سے اسلوب مرتب ہوتا ہے، ورنہ جو کچھ ہے وہ زبان DICTION ہے، اسلوب نہیں۔ اگرچہ بعض زبانوں کا جھکاؤ اسمیت کی طرف اور بعض کا فعلیت کی طرف ہوتا ہے، لیکن ایک ہی بات جو اسمیہ طور پر کہی جاسکتی ہے، اس کو فعلیہ انداز سے بھی کہا جاسکتا ہے اور اس سے اسلوب میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ بات صحیح ہے کہ موضوع سے اسلوب متاثر ہوتا ہے، لیکن اسمیت اور فعلیت کے تناظر میں یہ صرف ایک حد تک ہی قابل قبول ہے، ورنہ بعض موضوعات صرف اسمیہ پیرایے میں ادا ہو سکیں گے اور بعض کا اظہار صرف فعلیہ پیرایے میں ممکن ہوگا۔

RULON WELLS اس بارے میں موضوع کی جبریت کا بالکل قائل نہیں۔ اس کا کہنا ہے :

"MERE VARIATION OF STYLE IS MADE NOT TO ALTER THE SUBSTANCE OR CONTENT OF WHAT IS EXPRESSED BUT ONLY THE WAY OF EXPRESSING IT; UNDERLYING THE VERY NOTION OF STYLE IS A POSTULATE OF INDEPENDENCE OF MATTER FROM MANNER. IF A GIVEN MATTER DICTATES A PARTICULAR MANNER, THAT MANNER SHOULD NOT BE CALLED A STYLE, AT LEAST NOT IN THE SENSE THAT I HAVE BEEN SPEAKING OF. BUT THIS POSTULATE DOES NOT PRECLUDE THAT A CERTAIN MATTER SHALL FAVOUR OR 'CALL FOR' A CERTAIN MANNER-THE SO CALLED FITNESS OF MANNER TO MATTER, OR CONSONANCE WITH IT." (P. 215)



اسمیت سے فعلیت کی طرف آتے ہوئے جملے کی پوری ساخت بدل جاتی ہے، فعل کے در آئے سے حروفِ جملہ اور ظرف و تمیز بھی کلمے میں آجاتے ہیں، اور تمام نحوی مناسبتوں پر بھی اثر پڑتا ہے۔ انگریزی کے بارے میں RULON WELLS نے ثابت کیا ہے کہ اسمیت سے جملے طویل ہوتے ہیں، فعلیت سے مختصر۔ ہمارا خیال ہے سنسکرت، فارسی اردو اور ہندی میں ان کا بالکل صیح ہے یعنی اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ البتہ اس بارے میں ذیل کے نتائج اہم ہیں :

( الف ) اسما بذاتہ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پر شکوہ کیوں نہ ہوں، جبکہ افعال میں تازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔

( ب ) فعلیت سے ترسیل معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔

( ج ) اسمیت میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں، اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

( د ) اسمیت بول چال کی زبان کی ضد ہے۔ اس سے ایک غیر شخصی اور آسانی لہجہ پیدا ہوتا ہے جسے آفاقی بھی کہا جاسکتا ہے۔

( ۴ ) فعلیت زیادہ پُر تاثیر ہے۔

( ۵ ) پختے فعلیہ اسلوب کی تخلیق پختے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔

سنسکرت کے جامد اور نرس ہو جانے کی ایک وجہ ہی اسمیت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال تھا۔ نہ صرف یہ کہ ”اسی“ اپنے دونوں معنی میں حذف ہو سکتا تھا یعنی ہے کے معنی میں بھی اور وجود کے معنی میں بھی، بلکہ سنسکرت میں ایسے سابقے اور لاحقے بہت بڑی تعداد میں ہیں جن کی مدد سے افعال کو اور کلام کے کسی بھی جز کو اسم میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ یہ سہولت یونانی زبان میں بھی تھی لیکن اس حد تک نہیں۔ نتیجتاً سنسکرت میں وہ اسلوب سامنے آتا جو اسمیت کا شاہ کار تھا جس میں تمام سوتر یکھے گئے اور ”سوتر اسلوب“ کہلاتا ہے۔ پانی کی گرامر اسی اسلوب میں ہے۔ یہ اختصار اور اجمال کی آخری حد ہے۔ اس کی ایک وجہ

اشعار کو حفظ کرنے کی ضرورت بھی تھی، متن جتنا مختصر ہوگا یاد کرنے میں اتنی ہی سہولت ہوگی سنسکرت اور فارسی ترکیبی SYNTHETIC زبانیں ہیں، یعنی ان میں الفاظ ایک دوسرے سے مربوط ہو جاتے ہیں، اور ان کی اپنی وحدت زائل ہو جاتی ہے۔ اردو اور ہندی اور کئی دوسری جدید آریائی زبانیں ترکیبی نہیں بلکہ تصریفی ANALYTICAL ہیں، ان میں نحوی مناسبتوں کی وجہ سے تصریف تو ہوتی ہے لیکن الفاظ کی ملفوظی وحدتیں زائل نہیں ہوتیں۔ یہ کیفیت ہند آریائی زبانوں بالخصوص اردو کے اسمیت سے فعلیت کی طرف تاریخی ارتقا اور گریز کی صورت کو ظاہر کرتی ہے۔

اس روشنی میں اقبال کے کلام کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اب تک اقبال کی اسلوبیاتی اسمیت کے بارے میں جو تاثر ہم نے قائم کیا ہے، وہ خاصا غامض TENTATIVE اور ادھورا ہے، اور اس پر نظر ثانی کی ضرورت ہے۔ اس کا کچھ احساس تو مسجور قرطبی کے باقی بندوں کے مطالعہ ہی سے ہو جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال جب مجرود تصورات کے بارے میں فکر کرتے ہیں، یعنی زمان و مکان، یا عقل و عشق یا خودی و سرمستی، یا فقر و قلندری، تو ان کا لہجہ خاصا غیر شخصی ہوتا ہے اور اسمیت کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ مسجور قرطبی کے پہلے، دوسرے، تیسرے اور پانچویں بند میں یہی کیفیت ہے۔ چوتھے اور چھٹے بند میں جہاں خطاب کا انداز ہے، افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتواں بند جس میں تاریخی صورت حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوئے ہیں، اور آخری بند جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ اس بند کے ہر ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جاسکتا ہے :

وادی کہار میں غسرق شفق ہے سحاب  
لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب  
سادہ د پُر سوز ہے دختر دہقان کا گیت  
کشتی دل کے لیے سیل ہے عہد شباب  
آب روان کبیر تیسرے کنارے کوئی



دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب  
عالم نو ہے ابھی پردہ تعمیر میں  
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب  
پردہ اتحادوں اگر چہرہ انکار سے  
لانہ کے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب  
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی  
روح ام کی حیات کشمکش انقلاب  
صورت شمشیر ہے دست تضا میں وہ قوم  
کرتی ہے جو ہر زمان اپنے عمل کا حساب  
نقش ہیں سب ناتمام خون جگر کے جب  
لغز ہے سوداے خام خون جگر کے بغیر

فعلیت کی یہ کیفیت ذوق و شوق میں بھی مٹی ہے۔ اگر چہ پہلے دونوں مصرعوں میں  
فعل کا حذف ہے۔ لیکن / دشت میں صبح کا سماں / اور / چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں  
رواں کی کیفیت کے بیان میں افعال سے بچنا تقریباً ناممکن تھا۔ چنانچہ حسن ازل کی نمود کے  
سلیسے میں سحاب شب کا ذکر ہے جو سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا ہے، ہوا گرد سے پاک ہے،  
برگ نخیل دھل گئے ہیں اور ریگ نواح کا نظریہ مشعل پر نیاں نرم ہے :

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں  
چشمہ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں  
حسن ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردہ وجود  
دل کے لیے ہزار سودا، ایک نگاہ کا زیاں  
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب  
کوہ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طلیساں  
گرد سے پاک ہے ہوا، برگ نخیل دھل گئے

ریگ نواح کا نظریہ نرم ہے مثل پر نیاں  
آگ بھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طباب ادھر  
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کا دواں  
آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے۔ یہی  
ابن فسراق کے لیے عیش دوام ہے۔ یہی

یسلم شدہ حقیقت ہے کہ اقبال کی شاعری ترغیب عمل کی شاعری ہے۔ اس  
میں مرکزیت اثبات ذات اور استحکام خودی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ زندگی کو کھلے ذہن سے  
قبول کرتی ہے اور عمل کے ذریعے اسے با معنی بنانے کی طرف راجح کرتی ہے۔ اس خصوصیت  
کے پیش نظر یہ توقع پیدا ہوتی ہے کہ شعر اقبال کی فعلیت کی شیرازہ بندی میں کلمہ  
محرم یعنی صیغہ امر کا ہاتھ ہوگا۔ مثال کے طور پر ذیل کے اشعار جو منط کشیدہ افعال آئے  
میں وہ ترغیب عمل کا پیغام دیتے ہیں اور کچھ نہ کچھ کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ مثلاً روشن  
جبراع آرزو کر دے، شہید جستجو کر دے، جاوداں ہو جا، قید مقام سے گزر، قلب و نظر  
شکار کر، تسخیر مقام رنگ و بو کر یا ضرب کلیم پیدا کر، یا کھول آنکھ زمیں دیکھ، فلک دیکھ  
فلسا دیکھ کا ہجہ واضح طور پر امر ہے اور شد و مد سے عمل کی تلقین کرتا ہے۔

خودی میں ڈوب جا غافل، یہ ستر زندگانی ہے  
نکل کر حلقہ شام دھڑ سے جاوداں ہو جا

ضمیر لالہ میں روشن جبراع آرزو کر دے  
چمن کے ذرے ذرے کو شہید جستجو کر دے

تو ابھی رہ گزر میں ہے قید مقام سے گزر

دلوں کو مرکز مہسز و وفا کر

گیسے آب دار کو اد بھی تاب دار کر  
ہوں و خرد شکار کر قلب نظر شکار کر

فطرت کو خسر د کے رو برد کر

خودی میں دُوب کے ضرب کلیم پیدا کر

شراب کہن پھر بلا ساقیا	دہی جام گردش میں لا ساقیا
خسر د کو غلامی سے آزاد کر	جوانوں کو پیروں کا استاد کر
ترپنے پھر کئے کی توفیق دے	دل مرتضیٰ سوزِ صدیق دے
جگر سے دہی تیر پھر پار کر	تنتا کو سینوں میں بیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر	زمینوں کے شب زندہ داؤں کی خیر
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے	مرا عشتہ مہسری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر	یہ ثابت ہے تو اس کو سیار کر
مرا دل مری رزم گاہ حیات	گمانوں کے لشکر یقین کا ثبات
یہ، کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر	اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

مرے قافلے میں لادے اسے

لادے، ٹھکانے لگا دے اسے

لیکن اقبال کی پوری شاعری پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسی مثالیں زیادہ نہیں۔ کم از کم فعل کے استعمال کا یہ انداز غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا، یعنی صیغہ امر کا استعمال اقبال کا انداز نہیں۔ اگرچہ یہ بات اقبال کی حرک و پیغامی نے سے مناسبت نہیں رکھتی، لیکن افعال کے اعداد و شمار سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں براہِ راست کلمہ حصر کا استعمال زیادہ نہیں ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری

حرک اور علی شاعری ہونے کے باوجود اگر اپنی صریح غذا صیغہ امر سے حاصل نہیں کرتی تو پھر اس کی شیرازہ بندی کن اجزا سے ہوتی ہے اور اس کے اظہاری وسائل کیا ہیں۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہم پھر ذوق و شوق سے رجوع کرتے ہیں اور بات کو وہیں سے لیتے ہیں جہاں پر اسے چھوڑا تھا:

آیہ کائنات کا معنی دیر یاب تو

نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ بو،

فرصت کشمکشِ مدہ اب دل بے قرار را

یک دو شکن زیادہ کن گیسوے آباد را

یہ نظم نعتیہ ہے اور رسول اللہ کی محبت و عقیدت سے مرشاد ہے۔ یہاں توجہ افعال کے استعمال کی طرف نہیں بلکہ عناصر کی طرف دلانا مقصود ہے یعنی صیغہ واحد حاضر یہاں ضمیر "تو" میں اس سوال کا جواب ڈھونڈا جاسکتا ہے جو اقبال کی شعریات میں فعلیت کی ترفیبات ذہنی کے بارے میں ادب اٹھایا گیا، کیا مخاطب کا یہ انداز شعر اقبال کی بُنیادی اصولیاتی جہت نہیں؟ شاید خطاب کی خواہش اقبال کی سب سے بڑی خواہش بننا عاباً اس بارے میں دو رائیں نہیں کہ یہ خواہش مقصود بالذات نہیں بلکہ ذریعہ دوسرے مقاصد کو پانے کا مین عام انسان بیداری اور تشکیلِ جدید فکر، حربہ کار کا مقصد حصول کے لیے اقبال زمینی اور آسمانی، جسمی اور روحانی، مٹی سطحوں پر خطاب کرتے ہیں اور مخاطب کا انداز ان کی مروجی اصولیاتی خصوصیت کے طور پر ابھرتا ہے۔ مخاطب میں کام صرف کلمہ اسمیہ سے نہیں چلتا، بات کو پوری طرح کہنے کے لیے یا ترسیلِ معنی کے لیے گفتگو میں فعلیت ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مخاطب کے باعث اقبال کی شاعری میں فعلیت کے پردے کا آنے کے لیے راہ کھل جاتی ہے، اقبال کی ابتدائی شاعری میں فعلیت کے امکانات کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ اور وہ ہے مناظرِ فطرت سے ہم کلامی کی شدید خواہش۔ اقبال فطرت کی روح میں اترا، اسے سمجھا اور اس سے ایک با معنی رشتہ استوار کرنا چاہتے ہیں، گویا مخاطب فطرت یا فطرت کے مناظر یا اس کی روح سے ہے اور اس سے ہم کلامی



COMMUNICATION میں گفتگو کا یہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے، البتہ ابتدائی شاعری میں فطرت سے مخاطب کی لئے شدید ہے، بعد میں یہ کچھ کم ہو گئی۔ بعد کی شاعری میں فطرت کا کہیں ذکر آیا بھی ہے تو پس منظر کے طور پر یا فضا آفرینی کے لیے یا نظم کے مرکزی خیال کو REINFORCE کرنے یا اس کا اثر بڑھانے کے لیے، جس کی اچھی مثالیں ذوق و شوق اور ساقی نامہ کے پہلے چھتے میں یا مسجد قرطب کے آخری بند میں ملتی ہیں۔

اقبال کے یہاں مخاطب کی لئے کے وسعت اختیار کرنے کی کئی وجہیں ہیں۔ ان کے کئی منطقے، کئی دائرے اور کئی رخ ہیں۔ آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ایلٹ نے شاعری کی جن تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، اقبال کی شاعری میں وہ تینوں آوازیں ملتی ہیں۔ یہ سمجھ ہے کہ اقبال کے یہاں شاعر خود سے بھی بات کرتا ہے، دوسروں سے بھی بات کرتا ہے اور اپنے ڈرامائی کرداروں کے ذریعے بھی بات کرتا ہے جو شاعری کی غیر شخصی جہت ہے۔ لیکن جہلا خیال ہے کہ اقبال کے یہاں پہلی آواز کمزور ہے اور دوسری اور تیسری آوازوں کی کار فرمائی نسبتاً زیادہ ہے، اکثر و بیشتر اقبال دوسروں سے بات کرتے ہیں یا دوسروں کے ذریعے بات کرتے ہیں۔ دوسری آواز کا رخ اگرچہ خارج کی طرف ہے، لیکن کلام سکا سرچشمہ چونکہ خود شاعر کی ذات ہے، اس لیے اس سے مخاطب کا انداز پیدا ہوتا ہے، اور تیسری آواز میں چونکہ بات تخیلی، آرٹھنی یا ڈرامائی کردار یا کرداروں کے ذریعے کرائی جاتی ہے، اس لیے اس سے مکالمے کا انداز پیدا ہوتا ہے۔ ان دونوں پیرایوں یعنی مخاطب اور مکالمے میں ذرا سا فرق ہے۔ اگرچہ مخاطب میں بھی مکالمہ ہے لیکن ایک طرف، یعنی اس میں کہنے کی جہت ہے سننے کی نہیں، یعنی کوئی دوسرا نہیں بولتا۔ جبکہ مکالمہ دو یا دو سے زیادہ آوازوں کی مدد سے تشکیل پاتا ہے، البتہ فعلیت دونوں میں ناگزیر ہے۔ اقبال کے یہاں بالخصوص دوسری اور تیسری آوازیں مختلف النوع اور مختلف المعانی ہیں۔ ان میں باری تعالیٰ، پیغمبر، فرشتے، انسان، بزرگانِ دین اور اشیا اور فطری مناظر سب شامل ہیں۔ اقبال کو فخر ہے کہ حضرت یزداں میں بھی وہ چپ نہ رہ سکے اور کوئی اس بندہ گستاخ کا منہ بند نہ کر سکا۔ وہ خدا کو اربابِ وفا کا شکوہ بھی سناتے ہیں اور اسے مجبور بھی کرتے ہیں

وہ نوگرِ حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی من لے۔ باری تعالیٰ سے مخاطب کی یہ کیفیت بہت سی غزلوں اور نظموں کا مرکزی احساس ہے۔ اکثر جگہ اس سے چیلنج کی فضا ابھرتی ہے، اور باری تعالیٰ کے حضور میں نہ صرف طرح طرح کے سوال اٹھائے جاتے ہیں، بلکہ انسان کی بے مائیگی کے باوجود اس کے وجود پر شدید ترین اصرار کی کیفیت بھی ملتی ہے۔ اس بارے میں صرف بابِ جسریں کی ابتدائی غزلوں کے چند اشعار دیکھ لینا کافی ہوگا:

اگر کج رو ہیں انجسم آسمان تیرا ہے یا میرا  
مجھے فکر جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا  
اگر ہنگامہ ہلے شوق سے ہے لامکاں خالی  
خطاکس کی ہے یارب لامکاں تیرا ہے یا میرا  
محمد بھی ترا، جسبریں بھی، قرآن بھی تیرا  
مگر یہ حزبِ شیریں تر جہاں تیرا ہے یا میرا  
اسی کو کب کی تابی سے ہے تیرا جہاں روشن  
زوالِ آدم خاکِ زیاں تیرا ہے یا میرا

بانعِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں  
کابر جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر  
روزِ حساب جب مرا پیشیں ہو دفترِ عمل  
آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میری نوائے شوق سے شورِ حرمِ ذات میں  
غفلد ہاے الاماں بستکدۂ صفات میں  
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا  
میں ہی تو ایک راز تھا سیئۂ کائنات میں

یارب یہ جہان گزراں خوب ہے لیکن  
کیوں خوار ہیں مردانِ صفا کیش و ہنرمند  
چپ رہ نہ سکا حضرت یزداں میں بھی اقبال  
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند

اقبال کی بعض نظموں میں ساقی سے بھی خطاب ہے، عام معنی میں بھی اور روحانی معنی میں بھی / لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی / ان میں محنت و عقیدت کی ایک لطیف و دلآویز کیفیت ہے۔ ویسے کلامِ اقبال میں ایسی منظومات کی کمی نہیں جن کے عنوان یا پہلے مصرعے ہی سے ان کی مخاطبت ظاہر ہو جاتی ہے۔ ان میں خاص خاص شخصیتوں یا کرداروں سے خطاب کیا گیا ہے۔ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعے میں خطاب کی اس شدید خواہش کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس بارے میں ذیل کی نظموں کے صرف عنوان دیکھ لینا کافی ہوگا:

امراے عرب سے، صوفی سے، اے پیرِ حرم، شیخِ مکتب سے، فلسطینی عرب سے،

اہلِ مصر سے، خطاب بہ جوانانِ اسلام،

پنجاب کے دہقان — پنجاب کے پیرِ زادوں سے،

ماہرِ نفسیات سے، اہلِ ہنر سے، اپنے شعر سے، ناظرین سے، بھولوں کا تحفہ عطا

ہونے پر۔ ایک نوجوان کے نام 'نصرت'، جاوید کے نام، جاوید سے، ایک فلسفہ

زدہ سید زاد سے کے نام، عبدالقادر کے نام، ... کی گود میں بی دیکھ کر، طلبہ

علی گڑھ کے نام۔

اب بعض نظموں کا یہ آغاز دیکھیے:

اے ہمال اے فصیلِ کشورِ ہندوستان

ہمال /

کس زبان سے اے گلِ پژمرده تجھ کو گل کہوں

گلِ پژمرده /

ہاں دُور سے اے محیطِ آبِ گنگا تو مجھے

صدا سے درد /

اے چاند حسن تیرا فطرت کی آبرو ہے

چاند /

صبح کا ستارہ / لطفِ ہماں کی شمسِ دمسرہ کو چھوڑ دوں

نیا شوال /

ہر کہہ دوں اے برہمن گر تو بُرا نہ مانے

ہلال /

پہک اٹھا جو ستارہ ترے مقدر کا

خصت اے بزمِ جہاں

سوئے وطن جہاں ہوں میں

دردِ عشق /

اے دردِ عشق ہے گہرِ آبِ دار تو

سوامی رام تیرتھ /

ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو

کنارِ راوی /

نہ پوچھ مجھ سے جو ہے کیفیت مرے دل کی

قطع نظر ان منظومات کے جن میں مخاطب خاص شخصیات سے یا مناظر یا اشیاء سے ہے جن کو نام زد کر دیا گیا ہے، شعرِ اقبال کی عام کیفیت ایک ایسے مخاطب کی ہے جس کو عمومی مخاطب کہنا مناسب ہوگا۔ یہ مخاطب بنی نوع انسان سے، رسالتِ مآب سے، اہلِ ہند سے، جوانانِ قوم سے، اہلِ امتِ اسلامیہ سے ہے۔ عمومی مخاطب کی یہ کیفیت اقبال کی پوری شاعری میں موجِ دمِ نشیں کی طرح جاری و ساری ہے۔ مسائل کیسے ہوں اقبال اکثر و بیشتر انھیں مخاطب کے پیرایے میں پیش کرتے ہیں:

ہے مریدوں کو تو حق بات گوارا لیکن

شیخ و ملا کو بُری لگتی ہے درویش کی بات (حکومت)

نہیں مت کشِ آبِ مشنیدن داستانِ میری

غوشی گفتگو ہے، بے زبانی ہے زباںِ میری (تصویرِ درد)

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں

تو ابھی رہگذر میں ہے قیدِ مقام سے گزر

مصر و حجاز سے گزر پارس و شام سے گزر

خدا مجھے کسی طوفاں سے آشنا کر دے (طالب علم)



دل سوز سے خال ہے نگہ پاک نہیں ہے  
پھر اس میں عجب کیا کہ تیرے پاک نہیں ہے

تیری نگاہ فردا یہ ہاتھ ہے کوتاہ

تیری خودی سے ہے روشن ترا حرم وجود (تیا تر)

اے اہل نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن (فنونِ لطیفہ)

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شررِ تیری نمود (دجود)

غلط لکھو ہے تیری چشمِ نیم باز اب تک (رومی)

تخاطبِ ہادیِ تعالیٰ سے ہو، حضورِ رسالتِ کتب سے، یا عام انسان سے، اس میں نسبتِ من و تو کی ہے یعنی متکلم بہ حاضر گویا مرچشمہ اقبال کی ذات ہے اور خطاب کسی دوسرے سے ہے۔ یہ مکالمے کی صورت ایک جہت ہے یعنی نجی اور شخصی، جس میں کلام ایک طرف سے ہوتا ہے یعنی متکلم کی طرف سے۔ دوسرے لفظوں میں یہ گفتگو ایک طرف ہے۔ اقبال کے یہاں مکالمے کی اس شخصی اور یک طرفہ جہت کے علاوہ غیر شخصی جہتیں بھی ہیں جن میں گفتگو دو طرفہ ہے، یا مکالمے میں دو سے بھی زیادہ آوازیں ہیں۔ اس سے وہ مکالماتی فضا تیار ہوتی ہے جو اقبال کے اسلوب میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں غائب بہ غائب یعنی زید بنام احمد، یا جاندار بنام غیر جاندار یا غیر جاندار بنام جاندار یا غائب بہ حاضر یا حاضر با غائب یہ سب صورتیں ملتی ہیں۔ اس انداز کی ابتدا ان نظموں سے ہوتی ہے جہاں اقبال کوئی سبق آموز حکایت یا تاریخی واقعہ یا ایسی واردات بیان کرنا چاہتے ہیں جس سے وہ فلسفے یا اخلاق و روحانیت کا کوئی نکتہ اخذ کر سکیں۔ مثلاً

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا / یا اک مولوی صاحب کی سننا ہوں کہان  
(دہر اور رندی) یا / آئے جو قبروں میں دوستارے / کہنے لگا ایک دوسرے سے /  
(دوستارے) یا کھلی سے کہہ رہی تھی ایک دن شبنم گلستاں میں / (پھولوں کی شہزادی)۔  
لیکن بعد میں مکالمے کی یہ حکایتی کیفیت مدغم ہو جاتی ہے اور اس میں اُن الہی، اساطیری اور تاریخی جہات کا اضافہ ہوتا ہے جو ایک یعنی رزمیہ شاعری کے شناخت نامے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اقبال کے یہاں ڈرامائیت اور مکالماتی پہلے سے نہ صرف معنی کی نئی جہات روشن ہوتی ہیں بلکہ فرصت کے نئے امکانات زیرِ دام آگئے ہیں۔ ظاہر ہے اس مکالماتی پہلے کی تکمیل فعلیت سے ہٹ کر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس بات سے ایک غلط فہمی کا امکان ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جہاں مخاطب اور مکالماتی فضا ہوگی، فعلیت ضرور ہوگی، لیکن اس کا برعکس صحیح نہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ جہاں فعلیت ہو وہاں مخاطبت اور مکالمہ بھی ہو۔ مخاطب اور مکالمے کے لیے فعلیت شرط ہے۔ فعلیت کے لیے مخاطب یا مکالمہ شرط نہیں، وہ اس لیے کہ فعلیت بت ہزار شیوہ ہے مخاطبت کے بغیر بھی وہ کار فرما رہتی ہے، جیسا کہ میر تقی میر کے یہاں ہوا ہے یا غالب کے یہاں ہے، جہاں فعلیت اجمال کے ساتھ ابہام کا پہلو بھی رکھتی ہے جو معنی آفرینی یا تہ داری کا بھی ساتھ دیتا ہے۔ یا ایک فعلیت وہ ہے جو آزادی کے بعد جدید غزل اور جدید نظم میں ملتی ہے جس میں تازہ کاری کے ساتھ ساتھ نئی پسیر تراشی اور علامت سازی بھی ملتی ہے، اور شعری نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش بھی۔ بہر حال یہ موضوع اس وقت بحث سے خارج ہے۔

اقبال کی مکالماتی شاعری میں کہیں ہماری ملاقات ابلیس و جبریل سے ہوتی ہے تو کہیں حضورِ موسیٰ و ابراہیم و اسماعیل و الیاس و رام و رام تیرتھ و گوتم و نانک و دثو و دثو متر سے۔ ان میں سکندر و نوشیرواں و بارون و غزنوی و غوری و شیرشاہ و پیر سلطان کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں، اور افلاطون و رازی و فارابی و بوعلی سینا و غزالی و ابن عربی سے ملاقات بھی ہوتی ہے۔ کہیں فردوسی و نظامی و عطار و رومی کی گفتگو ہیں تو کہیں ہم خرد کے نغمہ شیریں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اقبال کی مکالماتی مغل

میں بھرتی جہری فیضی و عرفی و خوشحال خشک و صائب و کلیم و بیدل و غالب بھی نظر آتے ہیں اور شکسپیر اور گوئٹے، نطشے، سپنزا، پبولین، ہیگل، مارکس، سولین اور مصطفیٰ کمال کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بوعلی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری جیسی بھی ہیں اور مجدد العثمانی اور مظہر جان جاناں بھی۔ اس سے شعرا اقبال کی نہ صرف معنویاتی دستوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اس بات کا بھی کہ ان کی شعریات میں مکالمے کی کیسی مرکزیت حاصل ہے۔ ذیل کے مصرعوں میں کہنا، کہا، کہتا، کہتے، پوچھا وغیرہ افعال کی جو تکرار ملتی ہے وہ شعرا اقبال کے مکالماتی لہجے کی تفہیم میں نظر انداز نہیں کی جاسکتی :

کہتے ہیں فرشتے کہ دلاویز ہے مومن	( مومن )
کہتا ہے زمانے سے یہ درویش حواں مرد	( قلندر کی پہچان )
اک رات ستاروں سے کہا نجم سحر نے	( اذان )
کل اپنے مریدوں سے کہا پیر مغان نے	( قطعہ )
کہا پہاڑ کی ندی نے سنگ یزے سے	( امتحان )
علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن	( علم و عشق )
اک مرد فرنگی نے کہا اپنے پسر سے	( نصیحت )
اک پیشوا سے قوم نے اقبال سے کہا	( شفا خانہ حجاز )
ایک دن اقبال نے پوچھا کلیم طور سے	( کفر و اسلام )
باتف نے کہا مجھ سے کہ فردوس میں اک روز	( فردوس میں ایک مکالمہ )
اک مغس خود دار یہ کہتا تھا خدا سے	( سوال )
عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا	( عقل و دل )

اقبال کے یہاں ایسی نظموں کی کمی نہیں جن کی بنیاد ہی مکالمے پر ہے۔ یہ مکالمہ مذہبی کرداروں، اشخاص یا اشیاء کے مابین ہے۔ ایسی نظمیں تمام و کمال مکالماتی ہیں۔ ان میں مکالمے کے دو نقطے ہیں اور دونوں کلام میں برابر کے شریک ہیں۔ ان مکالماتی نظموں کے محض عنوانات ہی پر ایک نظر ڈال لینا مناسب ہوگا :

پہاڑ اور گلہری، مکڑا اور مکھی، گائے اور بکری، چوٹی اور عتاب، رات اور شاعر، شمع و شاعر، شمع و پروانہ، پروانہ اور جگنو، بچہ اور شمع، شبنم اور ستارے، پہرے اور شبنم ( صبح چمن )، نسیم و شبنم، تصویر و مصور، سلطان میو کی وصیت، خوشحال خاں کی وصیت، ہارون کی آخری نصیحت، بڑھے بلوچ کی نصیحت، بیٹے کو، قید خانے میں معتد کی فریاد، فرمان خدا فرشتوں سے، پرندے کی فریاد، نفتگان خاک سے استفسار، جبریل اور ابلیس، ابلیس و یزداں، ابلیس کی مجلسِ شربی، ابلیس کی عہداشت، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام، ایک بکری فسزاق اور سکندر، مرید ہندی و پیر رومی۔

خضر راہ بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ راصل مکالمہ ہے مابین شاعر و خضر۔ شاعر رات کے وقت گوشہ دل میں اک جہانِ اضطراب کو چھپائے ساحلِ دریا پر محو نظر ہے :

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا زم سیر  
تھی نظر جہراں کہ یہ دریا ہے یا تصویر آب  
رات کے انسوؤں سے طائر آشیاؤں میں اسیر  
انجم کم صو گونستارِ طلسم ماہتاب  
اس منظر کشی کے بعد شاعر کیا دیکھتا ہے :

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیک جہاں پیا خضر  
جس کی پیری میں ہے مانند سحرنگِ شباب  
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویاے اسرارِ ازلی  
چشمِ دل دا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب  
دل میں یہ سن کر بپا ہنگامہ محشر ہوا  
میں شہیدِ حبس جو تھا یوں سخن گستر ہوا

اس کے بعد باقاعدہ گفتگو کا آغاز ہوتا ہے، سوال و جواب کا سلسلہ ہے جس کے



ذریعے صحرانوردی، زندگی، سلطنت، سرمایہ و محنت اور دنیاۓ اسلام کے آثار و کائنات پر اظہار خیال ہے۔ اس مکالماتی کیفیت کی جھلک باب جبریل کی اور بعد کی کئی غزلوں میں بھی ملتی ہے اور بعض غزلیں تو تمام و کمال اسی پیرایے میں ہیں۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال / پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہِ دامن / ہے۔ شروع کے چند اشعار منظر یہ ہیں :

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہِ دامن

مجھ کو پھر نمونوں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن

بھول ہیں صحر میں یا پریاں قطار اندر قطار

ادب سے ادب سے نیلے پینے پینے پر بن

برگ لعل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح

اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

اور اس کے فوراً بعد وہی مخاطب کا انداز اور مکالماتی فضا ہے :

اپنے من میں ڈوب کر پاچا سراغِ زندگی

تو اگر میرا نہیں ہستنا نہ بن اپنا تو بن

اقبال کی تمام اچھی نظموں میں مخاطب اور مکالمے کی یہ ساخت کیفیت کسی نہ کسی شکل میں ضرور ابھرتی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے قدر مشترک کا درجہ رکھتی ہے۔ طلوعِ اسلام ہو یا خضرِ راہ، مسجدِ قرطبہ یا ذوق و شوقِ بزمِ ساقی نامہ ہو، لالہ صحر یا شاعرِ ابد سب میں مخاطب یا مکالمے کی ساخت فضا ہے اور صرفی و نحوئی التزامِ گفتگو ہی کا ہے، فعلیت جس کے لیے ناگزیر ہے۔ شاعر اُمید کے ان اشعار پر بات کو ختم کیا جاسکتا ہے :

اک شوخِ کرن، شوخِ مثالِ نگِ حور

آرام سے فارغِ صفت جو ہر سیلاب

بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو

بہ تک۔ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو

جب تک نہ اٹھیں خوابِ مردانِ گراں خواب

ادب کی اس بحث سے ظاہر ہے کہ اقبال اگرچہ اس میت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدید یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انہیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگ نائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آجاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکش خیال یعنی DISCOURSE کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعیر اقبال کی حرک اور پیغامی نے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی تھی، لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس میں کلہ حصہ کا عمل دخل زیادہ نہیں ہے بلکہ اس کی ساختی (STRUCTURAL) نوعیت مخاطب اور مکالمے کی ہے۔ اقبال کے یہاں مکالماتی منطقوں میں بڑی وسعت ہے اور ان کی تعمیر تشکیل کئی طرح سے ہوتی ہے۔ ابتدائی منظومات میں انسان بہ فطرت یا فطرت بہ انسان نیز واقعہ گوئی، بیانِ واردات یا حکایتِ سرائی کو بھی دخل ہے، لیکن بعد کا غالب مکالماتی رجحان بندہ بہ خدا، بندہ بہ پیغمبر، بندہ بہ فرشتگان اور شاعر بہ بنی نوع انسان، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوانِ قوم سے بہت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا یا شاعر بہ بزرگانِ دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے بھی دائرہ و دائرہ پھیلے ہیں جن میں شاعر نے حیات و کائنات اور عشق و خودی اور فطرتِ بستی کے اسرار و رموز کے جہانِ معنی آباد کر دیے ہیں، جس سے فعلیت کے امکانات کو بروئے کار آنے کا موقع مل گیا ہے۔ یہ فعلیت مخاطب اور مکالمے کے زیادہ استعمال کی وجہ سے جہاں جہاں توضیح و تشریح کی حدود تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فنکارانہ طور پر برتا گیا ہے، حُسن و کشش، کیف و سرستی، نیز آوازِ کاری اور معنی آفرینی کا حق ادا کرنے میں مدد ملی ہے۔ فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی NON-CONVENTIONAL نہیں ہے، اور اگرچہ نئی گرامر خلق

کرنے کی کوشش نہیں ملتی، لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبال نے منہیاں  
دستوں کی پیمائش میں فعلیت کے گونا گوں امکانات سے کام لیا، اور بچے کی مجازیت  
اور مجہیت کے ہاں اسی فعلیت نے اردو سے ان کے ہر در تہ تخلیقی رشتے کو  
استوار رکھنے میں مدد دی۔

۶۱۹۸۰

## فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام

(۱)

شاعری کی اہمیت و عظمت کا اصل فیصلہ وقت کرتا ہے۔ میر و غالب اپنے  
عہد میں ناقدری زمانہ کی برابر شکایت کرتے رہے، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ  
ان کی عظمتوں کا نقش روشن ہوتا گیا۔ اس معنی میں وقت یا زمانہ کوئی مجرد  
تصور نہیں، بلکہ کسی بھی معاشرے میں کسی شعری روایت سے فیض یاب ہونے  
والے صاحب الرائے حضرات کی پسند و ناپسند کا حاصل ضرب ہے۔ اس کے  
ذریعے بازیافت، تحسین و تنہیم اور تعیین قدر کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے، اس  
نظر سے دیکھیے تو بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض واحد شخصیت ہیں جن کی  
اہمیت کا بالعموم اعتراف کیا گیا ہے۔ ان کے معاصرین میں دوسری اہم شخصیتیں  
بھی ہیں، لیکن ان میں سے کسی کو وہ مقبولیت اور ہر نوعی نصیب نہیں ہوئی جو



فیض کے حصے میں آئی۔ اگرچہ مقبولیت ہی اہمیت کا واحد معیار نہیں۔ لطیف سخن اور قبول عام کو خداداد کہا گیا ہے، مگر اس میں بڑا ہاتھ شاعر کے جوہر ذاتی کا ہوتا ہے۔ فیض کی شاعری نے اپنی حیثیت کو آہستہ آہستہ منوایا۔ نقش فریادی کے بعد دو سرا مجموعہ دست صبا اگرچہ ایک جست کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن اس کے وجود محض سوانحی یا تاریخی نہیں، تخلیقی بھی تھے۔ تاہم اس زمانے کے تنقیدی مضامین میں فیض کا نام بارہویں پندرہویں نمبر پر لیا جاتا تھا۔ پھر ایک زمانہ ایسا بھی آیا جب فیض کے شعری ابہام اور غنائی بھجے کو ہدف ملامت بنایا گیا، اور کھل کر اعتراض کیے گئے لیکن اس کے باوجود فیض کی اہمیت روز بروز بڑھتی گئی، اور رفتہ رفتہ یہ آواز پوری اردو شاعری پر چھا گئی۔ دوسروں کے چراغ یا تو ماند پڑ گئے یا بجھ گئے اور فیض کی آواز اپنے مہند کی آواز تسلیم کی جانے لگی۔

اب وہی حرف جنوں سب کی زباں بٹھری ہے  
جو بھی چل نکلی ہے وہ بات کہاں بٹھری ہے  
دست صبا دھبی عاجز ہے کف کلچیں بھی  
بوئے گل بٹھری، نہ بلبل کی زباں بٹھری ہے  
ہم نے جو طرز فحاش کی ہے نفس میں ایجاد  
فیض گلشن میں وہی طرز بیاں بٹھری ہے

تخلیق کا راستہ جس طرح پختہ اور پر اسرار ہے، اسی طرح تنقید میں بھی شعری اہمیت کی گہرائی کھونٹنا نہایت دشوار اور دقت طلب ہے۔ ہر بڑی شاعری دراصل اپنا پیانا نہ خود ہوتی ہے۔ بڑا شاعر یا تو کسی روایت کا خاتمہ ہوتا ہے یا کسی طرز نو کا موجد ہوتا ہے۔ وہ بہر حال باقی ہوتا ہے۔ فرسودہ روایات پر مبنی ضرب لگاتا ہے۔ اظہار کے لیے نئے پیمانے تراشتا ہے، اور نئی شعری گرامر خلق کرتا ہے۔

وہ یا تو اپنے زمانے سے آگے ہوتا ہے یا اپنے عہد کے درد و داغ و سوز و ساز و جستجو و آرزو کی ایسی ترجمانی کرتا ہے کہ اپنے وقت کی آواز بن جاتا ہے۔ فیض کا کارنامہ کیا ہے؟ فیض کی شاعری کو اس تناظر میں دیکھیں تو کئی سوال پیدا ہوتے ہیں۔ کیا وہ باغی شاعر تھے؟ شاید نہیں۔ کیا وہ اپنے وقت سے آگے تھے؟ اس کا جواب بھی اثبات میں نہیں ملے گا۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا ہو چکی تھی۔ خود فیض نے کئی جگہ کہا ہے کہ انھیں اس راہ پر ڈاکٹر رشید جہاں نے لگایا۔ جہاں تک دشمن کا تعلق ہے، فیض کا دشمن غالب اور اقبال کے دشمن کی تو کیسے مع ہے۔ فیض کی تمام لفظیات فارسی اور کلاسیکی شعری روایت کی لفظیات سے مستعار ہے، یا پھر اس کا ایک حصہ ایسا ہے جو تمام ترقی پسند شاعروں کے تصرف میں رہا ہے جس میں فیض کی اپنی کوئی انفرادیت نہیں۔ یہ سب باتیں جتنی صحیح ہیں، اتنا ہی یہ بھی صحیح ہے کہ فیض کی شاعری میں کچھ ایسی نرمی اور دل آویزی کچھ ایسی کشش اور جاذبیت، کچھ ایسا لطیف و اثر کچھ ایسی درد مندی اور دل آسائی اور کچھ ایسی توت شفا ہے، جو ان کے معاصرین میں کسی کے حصے میں نہیں آتی۔ آخر اس کا راز کیا ہے؟ سماجی سیاسی احساس، سامراج دشمنی، عوام کے دکھ درد کی ترجمانی، سرمایہ داری کے خلاف نبرد آزمانی، جبر و استبداد، استحصال اور ظلم و بے انصافی کے خلاف احتجاج، امن عالم، بہتر معاشرے کی آرزو و مندی، یہ سب ایسے موضوعات ہیں جن پر کسی کا اجارہ نہیں۔ یہ عالمی موضوعات ہیں اور سرمایہ داری اور نوآبادیت کے خلاف دنیا بھر کی عوامی تحریکوں میں ان کا ذکر عام ہے۔ اردو ہی میں دیکھیے تو سب ترقی پسند شعراء کے یہاں یہ موضوعات قدر مشترک کے طور پر ملیں گے۔ فیض کا نظریہ حیات اور ان کی فکر وہی ہے جو دوسرے ترقی پسند شعراء کی ہے، یعنی ان کے موضوعات دوسرے ترقی پسند شعراء کے موضوعات سے الگ نہیں۔ تو پھر فیض کی انفرادیت اور اہمیت کس بات میں ہے؟ یعنی فکری یا موضوعاتی سطح پر اگر ان میں کوئی ایسی خاص



بات نہیں، جو ان کو دوسروں سے متمیز اور ممتاز کر سکے تو پھر وہ شعری طور پر دوسروں سے الگ اور ان سے ممتاز کیوں کر ہوئے، اس سوال کے جواب کی ایک صورت یہ ہے کہ شاعری میں نظریاتی یا فکری یکسانیت دراصل شعری یکسانیت نہیں ہوتی، اس لیے کہ فکری یکسانیت اور تخلیقی یا معنیاتی یکسانیت میں فرق ہے۔ کسی بھی شاعر کا معنیاتی نظام کوئی مجرّد وجود نہیں رکھتا۔ یہ اپنے اظہار کے لیے زبان کا محتاج ہوتا ہے۔ ہر بڑا شاعر اس معنی میں نئی زبان خلق کرتا ہے، کہ خواہ وہ نئے لفظ بڑی تعداد میں ایجاد نہ کرے، اور تمام اظہاری سانچے کلاسیکی روایت سے مستعار لے تاہم اگر وہ ان کو ایک نئی لذت اور کیفیت سے سرشار کر دیتا ہے، یا دوسرے لفظوں میں وہ ان میں نئی معنیاتی شان پیدا کر دیتا ہے تو اس کا اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے۔ چنانچہ اسلوبیاتی امتیاز ثابت ہے تو معنیاتی امتیاز بھی لازم ہے کیونکہ اسلوب مجرّد ہیئت نہیں۔ جو حضرات ایسا سمجھتے ہیں، وہ اسلوب کو محدود طور پر لیتے ہیں اور اس کی صحیح تعبیر نہیں کرتے۔ اس لیے کہ اسلوبیاتی خصائص معنیاتی خصائص کے منظر ہیں، ان سے الگ نہیں۔ پس اگر شعری اظہارات عالمک ہیں تو معنیاتی نظام بھی دوسروں سے الگ ہو سکتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ فیض احمد فیض نے اردو شاعری میں نئے الفاظ کا اضافہ نہیں کیا، تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انھوں نے نئے اظہاری پیرایے وضع کیے، اور سینکڑوں ہزاروں لفظوں، ترکیبوں، اور اظہاری سائیکوں کو ان کے صدیوں پرانے مفاہیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لیے بڑا، اور یہ اظہاری پیرایے اور ان سے پیدا ہونے والا معنیاتی نظام بڑی حد تک فیض کا اپنا ہے۔ اگر اس بات کو ثابت کر سکتے ہیں تو فیض کی انفرادیت اور اہمیت خود بخود ثابت ہو جاتی ہے۔

یہ سامنے کی بات ہے کہ فیض نے کلاسیکی شعری روایت کے سرچشمہ فیضان سے پورا پورا استفادہ کیا۔ ان کی لفظیات کلاسیکی روایت کی لفظیات ہے لیکن اپنی تخلیقیت کے جادوئی لمس سے وہ کس طرح نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں یہ دیکھنے

سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ تنقید جو صرف نظریے یا موضوع، یا انحصار کرتی ہے، اور فنی استعداد تازہ کارانہ احساس، اور اظہاری کمالات پر نظر نہیں رکھتی، فیض کے لطف سخن کے رازوں کو نہیں پاسکتی۔ آئیے اس بات کی وضاحت کے لیے زنداں نامہ کی ایک بھی نظم ”ملاقات“ پر نظر ڈالیں:

یہ رات اُس درد کا شجر ہے  
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے  
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں  
میں اکھ مشعل بجھ ستاروں  
کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں  
ہزار ہفتاب، اس کے ساتھ  
میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں  
یہ رات اس درد کا شجر ہے  
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

اس نظم کی بنیاد جیسا کہ ظاہر ہوتا ہے رات اور صبح کے تصورات پر ہے۔ رات، درد و غم یا ظلم و بے انصافی کا استعارہ ہے اور صبح ہار دشن اپنی فکری کی نشانی ہے۔ تاریکی اور روشنی کا یہ تلامذہ اور اس ہا سماجی سیاسی مفہوم فکری اعتبار سے کوئی انوکھی بات نہیں۔ رات اور صبح کا سماجی سیاسی تصور دنیا بھر کی شاعری میں ملتا ہے اور معنیاتی اعتبار سے غیر معمولی نہیں۔ لیکن شاید ہی کسی کو اس بات سے انکار ہو کہ فیض کی نظم معمولی نہیں ہے۔ یہ لطف و اثر کا مرقع ہے۔ اگرچہ ان علامت میں جن پر اس نظم کی بنیاد ہے کوئی ندرت نہیں، لیکن نظم کے اظہاری پیرایے اور معنیاتی نظام میں ندرت ہے۔ ظاہر ہے اس ندرت تک ہماری رسائی اتنی



اظہاری پیرایوں ہی کے ذریعے ہو سکتی ہے جو شاعر نے استعمال کیے ہیں۔ شاعر نے رات کو درد کا شجر کہا ہے جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے۔ عظیم تر اس لیے کہ اس کی شاخوں میں لاکھوں مشعل بجٹ ستاروں کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں۔ نیز ہزاروں ہتھاب اس کے سائے میں اپنا سب نور رو گئے ہیں۔ رات، درد اور شجر پرانے لفظ ہیں لیکن رات کو درد کا شجر کہنا نادر پیرایہ اظہار ہے۔ چنانچہ رات کا شجر ستاروں کے کارواں، اور ہتھاب سے مل کر جو امیجری مرتب ہوتی ہے، وہ حد درجہ پر تاثیر ہے۔ نیز ستاروں کے کاروانوں کا کھوجانا یا ہتھابوں کا اپنا نور رو جانا استعاراتی پیرایہ اظہار ہے جو درد کی کیفیت کو اس طرح کر دیتا ہے۔ درد کو مجھ سے تجھ سے عظیم تر کہنا ذاتی نوعیت کا تجربہ نہیں بلکہ اس کا تعلق پوری انسانیت سے ہے۔  
دوسرے بند میں فیض نظم کو معیناتی مؤثر دیتے ہیں:

مگر اسی رات کے شجر سے  
یہ چند لمحوں کے زرد پتے  
گرے ہیں، اور تیرے گیسوؤں میں  
اُلجھ کے گلنار ہو گئے ہیں  
اسی کی شب بزم سے خاموشی کے  
یہ چند قطرے، تری جبیں پر  
برس کے، ہیرے پرو گئے ہیں

بہت سید ہے یہ رات لیکن  
اسی سیاہی میں رونا ہے  
وہ نہر خوں جو مری صدا ہے

اسی کے سائے میں نور گر ہے  
وہ موج زر جو تری نظر ہے

لمحوں کو زرد پتے کہنا واضح طور پر مغربی شاعری کا اثر ہے جو فیض کی امیجری میں جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے، لیکن گیسو، گلنار، شب بزم، قطرے، جبیں، ہیرے سب کے سب اردو کی کلاسیکی روایت سے ماخوذ ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے، پہلے بند کی امیجری کو دوسرے بند کی امیجری سے آمیز کر کے فیض نے جس معنیاتی فضا کی تخلیق کی ہے، کیا وہ ذہن کو نئی جمالیاتی کیفیت سے سرشار نہیں کرتی؟ فیض کے کمال فن کا ایک سامنے کا پہلو یہ ہے کہ وہ انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس سے، اور جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر سے الگ نہیں ہونے دیتے۔ بلکہ اپنے تخلیقی لمس سے دونوں کو آمیز کر کے ایک ایسی شعری لذت اور کیفیت کو خلق کر رہے ہیں جو مخصوص جمالیاتی شان رکھتی ہے، اور جس کی نظیر عہد حاضر کی اردو شاعری میں نہیں ملتی۔

نظم کے دوسرے حصے میں یہی جمالیاتی کیفیت جاری رہتی ہے۔ درد کی رات بہت سید ہے، لیکن محبوب کی نظر جس کو موج زر کہتا ہے، اسی کے سائے میں نور گر ہے۔ کوئی دوسرا شاعر ہوتا تو رات کے بعد صبح کے تصور کو سطحی رجائیت میں بدل کے رکھ دیتا۔ نظم کے پورے معنیاتی نظام اور ہر مصرعے سے فیض کی ذہنی سطح اپنے عہد کے دوسرے شعراء سے الگ نظر آتی ہے۔ آخری حصے میں شاعر، سحر کے عام رومانائی تصور کو رد کرتا ہے کہ الم نصیبوں، جگر نگاروں کی صبح افلاک پر نہیں ہوتی، بلکہ:

جہاں پر ہم تم کھڑے ہیں دونوں  
سحر کا روشن افق یہیں ہے

یہیں پر غم کے شرار کھل کر  
شفق کا گلزار بن گئے ہیں!

فیض کا انفرادی نظم اور غزل دونوں میں ثابت ہے۔ نظم کے بعد اب  
ایک نظم نما غزل "طوق و دار کا موسم" سے یہ اشعار دیکھیے:

روش روش ہے وہی انتظار کا موسم  
نہیں ہے کوئی بھی موسم بہار کا موسم

پدل کے داغ تو دکھتے تھے یوں بھی پر کم  
کچھ اب کے اور ہے ہجران یار کا موسم

یہی جنوں کا، یہی طوق و دار کا موسم  
یہی ہے جبر، یہی اختیار کا موسم

قفس بے بس میں تمھارے، تمھارے بس میں نہیں  
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم

عبا کی مست خرامی تہہ کس نہ نہیں  
اسیر دام نہیں ہے بہار کا موسم

بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے  
فروغ گلشن و صوت ہزار کا موسم

انتظار کی کیفیت فیض کی بنیادی تخلیقی کیفیات میں سے ایک ہے جس کا ذکر آگے  
آئے گا، یہاں صرف بعض کلیدی الفاظ کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے۔ روش،  
بہار، موسم، دل کے داغ، ہجران یار، جبر و اختیار، جنوں، طوق و دار، قفس،  
چمن، آتش گل، فروغ گلشن، صوت ہزار، صبا کی مست خرامی، یہ سب کے سب  
الفاظ، تراکیب اور صورتات، غزلیہ شاعری کی یاد دلاتے ہیں۔ لیکن یہاں انتظار کا  
موسم، یا بہار کا موسم، روحانی شاعری سے ہٹ کر، ایک الگ سماجی سیاسی معنیاتی  
نظام رکھتے ہیں۔ طوق و دار کی رعایت سے اب جنوں، حب الوطنی، سامراج دشمنی  
یا عوام دوستی کی ترجمانی کرتا ہے۔ جبر و اختیار کے معنی کی بھی تقلیب ہو گئی ہے۔ اب  
قفس قید کی کوٹھڑی یا زنداں ہے۔ یہی وطنی قومی احساس، فروغ گلشن، صبا کی  
مست خرامی اور چمن میں آتش گل کے نکھار کی معنیاتی شیرازہ بندی کرتا ہے۔ واضح  
سماجی سیاسی مفہام کے لیے ان اسلوبیاتی سانچوں کے استعمال پر اب تقریباً چار  
دہائی گزر چکی ہیں اور ان کا معنیاتی نظام، سامنے کی بات معلوم ہوتا ہے، لیکن  
اس کا تصور کیا جاسکتا ہے کہ اس معنیات کی تشکیلیں کے اس سفر میں اردو شاعری  
نے خاصا زمانہ صرف کیا ہے، اور بعض لوگوں نے تو عمریں کھپائی ہیں۔ دستِ صبا  
ہی سے یہ قطعہ ملاحظہ ہو:

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی نخل  
عبائے شیخ و قبائے امیر و تاج شہی  
ہمیں سے سنت منصور و قیس زندہ ہے  
ہمیں سے باقی ہے گل دامن و کج کلہی

صاف ظاہر ہے کہ کلاسیکی روایت کے بنیادی علام ایک نیا معنیاتی چولا بدل  
رہے ہیں، عبائے شیخ، قبائے امیر و تاج شہی، اب مخصوص نحوی معنی میں استعمال نہیں



ہو گئے، بلکہ اپنے ایمانی رشتوں کی بدولت استحصائی قوتوں کے استعمار سے بن کر آئے ہیں۔ یہی معاملہ گل دامنی و کج کلبی کا ہے۔ سنت منصور و قیس بھی اہل جنوں سے اسی لیے زندہ ہے کہ موجودہ دور میں حق گوئی و اثبات و قربانی کے تقاضوں کو پورا کرنے کا تقاضا اہل جنوں ہی سے کیا جاسکتا ہے۔

(۲)

راقم الحروف نے چند برس پہلے فیض کی شاعری کے بارے میں اپنے مضمون

TRADITION & INNOVATION IN URDU POETRY:  
FIRAQ GORAKHPURI & FAIZ AHMAD FAIZ  
(IN POETRY & RENAISSANCE, MADRAS 1974)

میں جو کچھ لکھا تھا اس میں فیض کی شاعری کے معنیاتی نظام کی ساختیاتی بنیادوں پر بھی غور کیا تھا۔ یہ مضمون چونکہ انگریزی میں تھا اور بالعموم اردو والوں کی نظر سے نہیں گزرا، اس لیے اس امر کی وضاحت نامناسب حلوم نہیں ہوتی کہ اس میں میر انبیاء کی محرومیت یہ تھا کہ ساختیاتی اعتبار سے اردو کی شعری روایت میں اظہار کی پیرایوں کی ایک یا دو سطحیں نہیں، بلکہ مین خاص سطحیں بنتی ہیں۔ کلاسیکی غزل کی لفظیات جس کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ دراصل وجود میں آئی تھی، جسم و جمال کے تذکرے اور عشق و عاشقی کے مضامین کے لیے۔ لیکن چند صدیوں کے ارتقائی عمل میں اس لفظیات میں ایک نئی روحانی، متصوفانہ، سطح کا اضافہ ہوا اور مزید تہ داری پیدا ہو گئی۔ فارسی اور اردو غزل کی مثالی آزاد خیالی، وسیع المشتہر، کفر بین کی مخالفت اور انسان دوستی کے تصورات کی آبیاری میں، اس روحانی متصوفانہ معنیاتی سطح کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے۔ یعنی عشق و سرستی و زندگی و رسوائی، سب و شراب، گل و بلبل، شمع و پروانہ اور ایسے سینکڑوں اظہارات مابعد الطبیعیاتی ماورائی معنی میں استعمال ہونے لگے۔ ان دو سطحوں کے ساتھ ساتھ تیسری سطح کا اضافہ اس وقت ہوا جب اردو شاعری سیاسی و قومی شعور کی بیداری کے دور

میں داخل ہونے لگی۔ کلاسیکی شعری لفظیات کی اس تیسری سطح کو سماجی سیاسی احساس کی سطح کہا جاسکتا ہے۔ یوں تو اردو میں اس کا پہلا بھرپور اظہار، راجہ رام نرائن موزوں کے اس شعر میں ملتا ہے جو سرراج الدولہ کے قتل پر کہا گیا تھا، لیکن میر و سودا، مصحفی و جبرأت، غالب و مومن، تمام کلاسیکی شعرا کے یہاں غزل کے پیرایے میں اس نوع کے اظہار کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ خواجہ منظور حسین نے تو غزل کی اس معنیاتی جہت پر پوری کتاب اردو غزل کا خارجی روپ بہ روپ لکھ دی ہے۔ بہر حال بیسویں صدی میں حسرت، جوہر، اقبال، جگر، فراق اور بعد میں ترن پسند شعرا کے یہاں سیاسی سماجی احساس کی یہ سطح عام طور پر ملنے لگتی ہے۔ اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ عاشقانہ شاعری کی بنیاد معنیاتی تثلیث پر ہے، یعنی عاشق، معشوق اور رقیب دو عناصر میں باہمی ربط اور تیسرے عنصر سے تضاد کا رشتہ جو تخلیقی اظہار میں تناؤ پیدا کرتا ہے اور جان ڈالتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس تثلیث کا معنیاتی تفاعل شعری روایت کے ساختیاتی نظام کی تینوں سطحوں پر ملتا ہے، یعنی عاشقانہ سطح پر، متصوفانہ سطح پر، اور سماجی سیاسی سطح پر بھی۔ اس تہہ در تہہ معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے، راقم الحروف کے نزدیک اٹھارہ ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فیض کی شاعری کے تناظر میں عاشقانہ اور متصوفانہ یعنی پہلے دو معنیاتی نظام کے سیاسی سماجی یعنی تیسرے معنیاتی نظام میں منقلب ہونے کے ارتقائی عمل کو دکھانے کے لیے ان ساختیوں کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہ چھ بنیادی سطحوں جن میں سے ہر ایک تثلیث کی شان رکھتا ہے، نیچے درج کیے گئے ہیں۔ پہلی سطح میں عام معنی دیے گئے ہیں، ان کے نیچے سماجی سیاسی توسیعی معنی توہین میں درج کیے گئے ہیں۔ یہ نسخ اشاراتی ہیں، تمام معنیاتی ابعاد انھیں سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں سے ہر افقی سطح ایک سطح ہے۔ یعنی ہر معنی پورے معنیاتی نظام میں اپنے وجود کے مفہوم کے لیے دوسرے تمام معنیاتی عناصر سے اپنے تضاد اور ربط کے رشتے کا محتاج ہے۔ اور بالذات یعنی محض اپنے طور پر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اردو



میں ساختیے یعنی STRUCTURE کے معنی بالعموم غلط لیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ اسٹرکچر STRUCTURE کا ظاہری ساخت یا ہیئت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ چونکہ کم گوئوں کو یہ فرق معلوم ہے اس لیے اس مختصر وضاحت کی ضرورت ہے کہ ساختیات اسٹرکچرل ازم STRUCTURALISM کی وہ شاخ ہے جو تخلیقی اظہار کی اوپری سطح یعنی محض زبان یا ہیئت سے نہیں، بلکہ اس کی داخلی سطح یعنی معنیاتی نظام سے بحث کرتی ہے۔ معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گہرے میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جاسکتا ہے لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس بحث میں الفاظ کو محض اشاریہ سمجھنا چاہیے اس کی معنیاتی نظام کا جو ان گنت استعاراتی اور ایمانی رشتوں سے عبارت ہے، اور لامحدود امکانات رکھتا ہے، جنہیں تخلیقی طور پر محسوس تو کیا جاسکتا ہے، لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔ فیض کے معنیاتی نظام کے بنیادی ساختیے درج ذیل ہیں۔ بعض حضرات یسٹن کرچس جیسے ہوں گے مگر یہ حقیقت ہے کہ فیض کی شاعری کا کوئی مفہوم یا معنی کی کوئی پرت ان اٹھارہ ساختیوں سے باہر نہیں ہے۔ پورے معنیاتی نظام کے ساختیوں کو ان پچھ سطروں میں سمیٹا جاسکتا ہے۔ البتہ ان کے شاعرانہ اظہار کی ان گنت شکلیں اور پیرایے ہیں۔ ساختیہ کی بنیادی پہچان یہ ہے کہ کوئی ساختیہ بالذات کوئی معنی نہیں رکھتا۔ معنی کا تصور تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ تضاد نہ ہو تو مختلف معنی قائم ہی نہیں ہو سکتے۔ لیکن یہ تضاد بھی محدود یا بالذات نہیں کیونکہ یہ زبان کے کلی نظام (یہاں پر شاعری کے کلی نظام) کے تحت رونما ہوتا ہے۔ اس نظام میں ہر عنصر دوسرے عنصر سے متضاد ہے اس لیے مختلف ہے، تاہم چونکہ ایک نظام کے تحت ہے اس لیے ربط کا رشتہ بھی رکھتا ہے۔ گویا معنیاتی امکانات ایک کلی نظام کے تحت ربط و تضاد کے باہمی رشتوں کی عمل آوری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی کوئی لفظ بالذات طور پر یا معنی نہیں ہے، چنانچہ کسی لفظ کی مجرد تعریف ممکن نہیں۔ ذیل میں ہر سطر کو اسی نظر سے دیکھنا

چاہیے۔ ان میں جو نئے نئے معنیاتی امکانات پیدا ہوتے ہیں، وہ شاعر کے ذہن کی خلاقیت کا کارنامہ ہیں۔

عاشق (مجاہد / انقلابی) معشوق (وطن / عوام) رقیب (سامراجی / سرمایہ داری)

۲۔ عشق (انقلابی ولولہ / جذبہ حریت) وصل (انقلاب / آزادی / حریت) ہجر، فراق (جبر / ظلم / استحصال کی حالت / انقلاب کے دوری) سماجی تبدیلی

۳۔ رند (مجاہد / انقلابی / باغی) شراب، میخانہ، پیالہ ساقی (سماجی اور سیاسی بیداری کے ذرائع) محتسب، شیخ (سامراجی نظام / سرمایہ دارانہ ریلست / عوام دشمن حکومت / رجعت پسندانہ نظام / ظلمت پسند یا زوال آمادہ / ذہنیت)

۴۔ جنون (سماجی انصاف / انقلاب کی خواہش / تراپ) حُسن، حق (سماجی انصاف / انقلاب سماجی سچائی) عقل (مصلحت کو شی، منفعت اندیشی / جاہر نظام، دفتر شاہی، یا عسکری نظام سے سمجھوتہ بازی)



## ۵۔ مجاہد زنداں، دارورسن حاکم

(مجاہد آزادی، انقلابی) (سیاسی قید، چھانسی جان کی قربانی)  
(سامراج، سرمایہ داری) (شامناشاہی، عسکری نظم)

## ۶۔ کبیل، عنذلیب گل گلچیں، قفس

(جذبہ قومیت، حریت سے) (سیاسی آدرش) (سیاسی نصب العین کے حصول میں رکاوٹ یا رکاوٹ ڈالنے والے عوامل)  
(سرشار شاعر، انقلابی) (نصب العین)

اوپر چلی حروف میں جو الفاظ درج کیے گئے ہیں، اردو کی عشقیہ شاعری کے صدیوں پرانے الفاظ ہیں۔ نیچے قوس میں سماجی سیاسی مفاد کے امکانات کے اشاریے درج کر دیے گئے ہیں۔ ممبر وسطی میں یکساں اور متنوع شاعری میں بھی انہیں علامہ سے مدد لی گئی ہے اور مذہبی اجازہ داری، ریاکاری اور منافقت کے خلاف بھی انہیں الفاظ کے ذریعہ باغیانہ آواز اٹھائی گئی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ صدیوں کے چلن سے یہ الفاظ بڑی حد تک فرسودہ ہو چکے ہیں اور ان کی حیثیت باعموم کلیشے کی ہے تاہم ان میں زیر طبعیات کا ایک زبردست نظام پوشیدہ ہے۔ بھی تو موجودہ دور میں بھی قومی و سیاسی بیداری کے ساتھ ابھرنے والے نئے انقلابی مفاد ہم بھی انہیں علامہ کے ذریعے ادا کیے گئے۔ جہاں تک ان علامہ کے استعمال محض کا تعلق ہے، یہ فیض احمد فیض اور اس دور کے متعدد ترقی پسند اور دیگر شعراء میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن فیض نے انہیں کو برتتے ہوئے انفرادی شان کس طرح پیدا کی، اور معنی آفرینی اور حسن کاری کا حق کس طرح ادا کیا، اس کی طرف کچھ اشارہ شروع میں کیا گیا،

مزید تفصیل آگے آتی ہے۔

(۳)

فیض کی شاعری کے معنیاتی ساختوں پر نظر ڈال لینے کے بعد یعنی یہ جان لینے کے بعد کہ معنیاتی طور پر کون سے عناصر کلیدی ہیں، وہ کن دوسرے عناصر سے منسلک ہیں، اور کن عناصر سے برسرِ پیکار ہو کر نئے نئے معنی کی تخلیق کرتے ہیں، یا نئی نئی جمالیاتی بہات کو راہ دیتے ہیں، آئیے اب دیکھیں کہ فیض کی دنیا کے شعر کی اصل کیفیات کیا ہیں، یعنی وہ جمالیاتی فضا اور وہ بنیادی کیفیت جو خاص فیض کی اپنی ہے، اور کسی دوسرے شاعر کے یہاں اس کی پرچھائیں بھی نہیں ملتی۔ وہ ان ساختوں کے ذریعے کیا رنگ پیدا کرتی ہے — نقشِ فریادی میں "سرودِ تباہ" کے عنوان سے دو نظمیں ملتی ہیں۔ ان میں سے دوسری نظم کا شمار فیض کی بہترین نظموں میں کیا جاسکتا ہے:

نیم شب، چاند، خود فراموشی  
محفلِ مست و بود ویراں ہے  
پیکرِ التجا ہے خاموشی  
بزمِ انجمِ فرسودہ سال ہے  
آبشارِ سکوت جاری ہے  
چار سو بے خودی سی طاری ہے  
زندگی جزوِ خواب ہے گویا  
ساری دنیا سڑب ہے گویا

سورہی ہے گھنے درختوں پر  
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز  
کبکشاں نیم وانگا ہوں سے  
کہہ رہی ہے حدیث شوق نیاز  
سازِ دل کے نموش تاروں سے  
چھن رہا ہے غمارِ کیف آگین  
آرزو، خواب، تیرا دُکے حسین

نظم میں رات کے پس منظر میں انتہائی موضوعی ذہنی کیفیت کا بیان ہے۔ پوری نظم امیجری کا شاہ کار ہے۔ یہ امیجری بھی شب اور نیم شب کی موضوعی کیفیتوں سے جڑی ہوئی ہے۔ نیم شب، چاند، بزمِ انجم، آبشارِ سکوت، چاندنی کی تھکی ہوئی آواز کا گھنے درختوں پر ہونا، کبکشاں کا نیم وانگا ہوں سے حدیث شوق نیاز کہنا، سازِ دل کے نموش تاروں سے غمارِ کیف آگین کا پھٹنا، اور روئے حسین کی آرزو کا سلسلہ جاریہ۔ یہ ہے وہ امیجری جو پوری نظم کو نطفہ و اثر کی ایسی سطح عطا کرتی ہے جو اعلیٰ شاعری کی پہلی شرط ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے جمالیاتی احساس کو شب اور نیم شب کے احساسات اور ان سے جڑی ہوئی کیفیات سے ایک خاص مناسبت ہے۔ اس سے پہلے جو نظم "ملاقات" پیش کی گئی تھی اس میں رات کی امیجری سیاسی سماجی ابعاد بھی رکھتی تھی۔ "سردشبانہ" خالص شخصی موضوعی نظم ہے۔ تاہم پہلی نظم کی طرح یہ بھی اعلیٰ درجے کی نظم ہے۔ ظاہر ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی احساس کی شاعری بھی ہے اور شخصی اظہار کی بھی، لیکن یہاں اس کے ذکر سے یہ بتانا مقصود ہے کہ فیض کے یہاں سماجی سیاسی اظہار دراصل گہرے جمالیاتی احساس سے جڑا ہوا ہے۔ جملہ معترضہ کے طور پر یہ بھی دیکھتے چلیے کہ امیجری میں دو طرح کے عناصر بالمقابل ہیں۔ مرنی اور غیر مرنی، نیم شب اور چاند مرنی ہیں

خود فراموشی اور محفلِ بہشت و بود کا دیران ہونا غیر مرنی۔ بزمِ انجم مرنی ہے، اور خاموشی کا پیکر التجا ہونا غیر مرنی۔ اسی طرح آبشارِ سکوت مرنی ہے اور چار سو بخودی سی طاری ہے، غیر مرنی۔ یہ سلسلہ نظم کے آخر تک چلا گیا ہے۔ زندگی اور مرگ کے مقابلے میں چاندنی کی تھکی ہوئی آواز، یا کبکشاں کے مقابلے میں حدیث شوق نیاز، یا سازِ دل کے مقابلے میں غمارِ کیف آگین۔۔۔۔۔ امیجری کی یہ بانٹ اگرچہ بڑی حد تک غیر شعوری ہے، لیکن جمالیاتی احساس سے خود بخود ایک ذرا کن بنتا چلا گیا ہے۔ آخری مصرعے سے اس کی مزید توثیق ہو جاتی ہے، یعنی آرزو اور خواب غیر مرنی ہیں اور محبوب کا روئے حسین مرنی ہے۔ ہو سکتا ہے بعض حضرات اس نظم کی تعریف میں کہنا چاہیں کہ شاعر فطرت سے ہم کلام ہے یا اس میں روح کائنات بول رہی ہے وغیرہ وغیرہ، لیکن حقیقتاً یہ منظر یہ شاعری نہیں۔ اس کو یوں دیکھنا چاہیے کہ اس میں ایک شدید جمالیاتی کیفیت کا اظہار ہوا ہے، جو فیض کے زمانہ ذہن کو سمجھنے کے لیے کھید کا درجہ رکھتی ہے۔ اس نوع کی شدید حسن کا دار اندامیجری فیض کی شاعری کا امتیازی نشان ہے۔ فیض کی شاعری میں شام، رات، شب، نیم شب، چاندنی، روئے حسین، محض پیکر نہیں ہیں۔ یہ شدید نوعیت کے تخلیقی محرکات ہیں جو ایک خاص جمالیاتی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز سورہی ہے، کبکشاں نیم وانگا ہوں سے حدیث شوق نیاز سُنا رہی ہے، سازِ دل کے نموش تاروں سے غمارِ کیف آگین چھن رہا ہے، اور روئے حسین کی آرزو اس پوری کیفیت کا منہ تھا ہے۔

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ بنیادی جمالیاتی کیفیت شروع میں تو نمایاں ہے، نقش فریادی کے بعد جب انقلابِ بیت کا اثر بڑھنے لگا تو جمالیاتی کیفیت دب گئی۔ یہ صحیح نہیں۔ میرے نزدیک اس کا سلسلہ نقش فریادی، دستِ صبا اور زنداں نامہ سے ہوتا ہوا آخری مجموعوں تک چلا گیا ہے۔ ذیل کی مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔



## نقش فریادی

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام  
دھل کے نکلے گی ابھی چند ہفتا کے رات  
اور مشتاق نگاہوں کی ششہ جانی جائے گی  
اور ان باتوں سے سس ہوں گے یہ ترستہ جہات

ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے  
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلن نہیں  
جانے اس زلف کی موم بوم گھنی پھاؤں میں  
نہ تھا اب وہ آویزہ ابھی تک کہ نہیں

آج پھر حسن دلا راکھی وہی دھج ہوگی  
وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر  
رنگ رخسار پہ لبکا سا وہ غارے کا غبار  
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حسا کی تحریر  
اپنے افکار کی اشعار کی دنیا ہے یہی  
جان مضمون ہے یہی شاہد معنی ہے یہی

یہ بھی ہیں، ایسے کئی اور بھی مضمون ہوں گے  
لیکن اس شوق کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ

ہائے اس جسم کے کجخت دل آویز خطوط  
آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے

اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں  
طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں  
(موضوع سخن)

تہہ نجوم، کہیں چاندنی کے دامن میں  
ہجوم شوق سے اک دل ہے بے قرار ابھی

غیاٹے میں دکتا ہے رنگ پیراہن  
اداے مجھ سے آنچل ازار ہی ہے نسیم  
چھلک رہی ہے جوانی ہر اک بن موم سے  
رواں ہو برگ گل تر سے جیسے سیل شمیم

دراز قد کی لچک سے گداز پیدا ہے  
اداے ناز سے رنگ نیا ز پیدا ہے  
اُداس آنکھوں میں خاموش التجائیں ہیں  
دل حزیں میں کئی جاں بلب دعائیں ہیں  
(تہہ نجوم)

آج کی رات سارے درد نہ چھڑے ...  
(آج کی رات)

چاند کا دکھ بھرا فسانہ نور  
شاہراہوں کی خاک میں غلطان  
خواب گاہوں میں نیم تاریکی!  
ہلکے ہلکے سروں میں نوحہ کسناں

(ایک منظر)

اس سلسلے کی ایک اہم نظم ”تمہائی“ ہے۔ یہ بھی اگرچہ شدید طور پر ذہنی مٹو دلی نظم ہے، لیکن اس میں بھی ایک ذاتی انفرادی تجربہ ایک وسیع تر انسانی آفاقی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے، اور ذہن و روح کو اپنی حزنِ نہ کیفیت سے شدید طور پر متاثر کرتا ہے:

پھر کوئی آیا دل زار! نہیں کوئی نہیں  
راہرو ہو گا، کہیں اور چلا جائے گا  
ڈھل چکی رات، بکھرے لگا تاروں کا غبار  
راکھڑا نے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ  
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار  
اجنبی خاک نے دھندلا دیے قدموں کے سراغ  
گل کرو شمعیں، بڑھا دو مے و مینا و یاغ  
اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو  
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

دل زار، راہرو تارے، خوابیدہ چراغ، راہ گزار، قدموں کے سراغ، یا شمع و مینا و یاغ، غزل کی شاعری کے پرانے الفاظ ہیں جن میں کوئی تازگی نہیں۔ لیکن

دیکھیے کہ فیض کی تخلیق جس نے ان ہی پرانے الفاظ کی مدد سے کیسی تازہ کارانہ جمالیاتی اور معنیاتی فضا تخلیق کی ہے، اور کلاسیکی روایت کے ان ہی فرسودہ عناصر کو کیسی تازگی اور لطافت سے سرشار کر دیا ہے۔ اس تخلیقی تقلیب کے جمالیاتی لطفت و اثر سے کوئی بھی مناسب ذوق انکار نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ جمالیاتی کیفیت فیض زیادہ تر اپنی امیجری سے پیدا کرتے ہیں، ڈھلتی ہوئی رات میں تاروں کا غبار بکھرنے لگا ہے اور ایوانوں میں خوابیدہ چراغ راکھڑا ہے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ”راہ گزار“ اک معمولی لفظ ہے۔ لیکن راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار کا سو جانا کچھ اور ہی لطفت رکھتا ہے۔ اسی طرح خاک کو اجنبی کہنا اور اس اجنبی خاک کا قدموں کے سراغ کو دھندلا دینا، نیا کواڑوں کو بے خواب کہنا، یا شمعوں کو گل کر کے مے و مینا و یاغ کو بڑھا دینا، پرانے علامت کی مدد سے نئی امیجری کا جادو جگانا ہے۔ فیض کی امیجری نہ صرف ”تمہائی“ حسن کارانہ ہے بلکہ طاقت ور بھی ہے۔ چند مصرعوں کی مدد سے فیض ایسی رنگیں بساٹ بچھا دیتے ہیں کہ وہ اس کے طلسم میں کھو جاتے ہیں۔ زیرِ نظر نظم ”تمہائی“ کی اس توجہ سے، جو فیض کے مترجم و کٹر کیرن نے پیش کی ہے، میرے محرومات پر کوئی حرف نہیں آتا۔ جن اظہاری بنیادوں کی طرف خاکسار نے اشارہ کیا ہے، ان کو ذہن نشیں کر لیا جائے تو کیرن کی یہ تعبیر زیادہ معنی خیز معلوم ہوتی ہے کہ یہ نظم شاید فرسودہ کلمہ، یا بکھرتے ہوئے سماجی ڈھانچے کے زوال کا اشارہ ہے / سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار بقول کیرن کے ان ناکامیوں کا نوحہ ہے، جن سے برصغیر کی تحریک آزادی اُس وقت دو چار تھی۔ ”اجنبی خاک“ سے مراد نوآبادیاتی نظام ہے۔ نظم اُمید سے شروع ہوتی ہے / پھر کوئی آیا دل زار / لیکن مایوسی پر ختم ہوتی ہے / اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا / گو یا نظم اس یاس انگیز موڈ کو پیش کرتی ہے جو چوتھی دہائی میں ملک میں پایا جاتا تھا۔

اس موضوعی موڈ کو جو ہلکی ہلکی اداسی، آرزوئے شوق، شام، ستارہ شام، نجوم،



تہہ نجوم، چشمہ مہتاب، بیتی ہوئی راتوں کی کسک، شب نیم شب وغیرہ سے عبارت ہے، میں نے فیض کے بنیادی تخلیقی سوڈ کا نام دیا ہے۔ اس کی مزید شکلیں نقش فریادی کے بعد کے مجموعوں سے دیکھیے اور ان کلیدی الفاظ پر غور کیجیے جن کا ذکر کیا جا رہا ہے :

## دستِ صبا

شفق کی راکھ میں جل جھج گیا ستارہ شام  
شبِ فراق کے گیسوِ فضا میں لہرائے  
کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے  
فلک کو قافلہ روز و شام بھڑائے  
صبا نے پھر در زنداں یہ آکے دی دستک  
سحرِ قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرا کے

”زنداں کی ایک شام“ اور ”زنداں کی ایک صبح“ دونوں سیاسی نظمیں ہیں۔ ان میں بھی اسی بنیادی جمالیاتی کیفیت اور اس سے جرّی ہوئی امیجری کو دیکھیے اور غور کیجیے کہ اس کی بدولت نظم کس قدر حسین ہو گئی ہے اور اس کی اثر انگیزی اور لطافت کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے :

شام کے پیچ و خمِ ستاروں سے  
زمینہ زمینہ اتر رہی ہے راست  
یوں صبا پاؤں سے گزرتی ہے  
جیسے کہہ دی کسی نے پیار کی بات  
صبحِ زنداں کے بے وطن اشجار

سرنگوں، محو ہیں بے بے میں،  
دامنِ آسماں پہ نقشِ دنگار

شانہ بام پر دکھتا ہے!  
مہرباں چاندنی کا دستِ جمیل  
خاک میں گھل گئی ہے آبِ نجوم  
نور میں گھل گیا ہے عرشِ کانبل

دل سے پیہم خیال کہتا ہے  
اتنی شیریں ہے زندگی اس پل  
نظم کا زبر گھوٹنے والے!  
کامراں ہو سکیں گے آج نہ کل  
جلوہ گاہِ وصال کی شمعیں  
وہ بکھا بھی چکے اگر تو کب  
چاند کو گل کریں تو ہم جائیں

موضوع کی رعایت سے یہاں فیض نے رات کے حوالے سے چاند کے استعارے کو مرکزیت دی ہے۔ / شانہ بام پر دکھتا ہے، مہرباں چاندنی کا دستِ جمیل / چاند روشنی کی تبدیل ہے اور روشنی زندگی کا استعارہ ہے / نظم کا زبر گھوٹنے والے، چاند کو گل کریں تو ہم جائیں / ظاہر ہے کہ آخری بند کی منویت اور لطافت، شروع کے بند کے ان مصرعوں سے جرّی ہوئی ہے جن کا محرک وہ جمالیاتی سرشاری ہے جسے میں نے فیض کی بنیادی تخلیقی قوت کہا ہے۔  
”زنداں کی ایک صبح“ بھی ”زنداں کی ایک شام“ کی طرح واضح طور پر سیاسی

نظم ہے، لیکن دیکھیے، فیض کا تخلیقی احساس کیا کیفیتیں پیدا کرتا ہے :

رات باقی تھی ابھی جب سر بالیں آکر  
چاند نے مجھ سے کہا ”جاگ سحر آئی ہے  
جاگ اس شب جوئے خواب ترا حلقہ تھی  
جام کے لب سے تیرا جام اتر آئی ہے  
عکس جاناں کو دُعا کر کے اٹھی میری نظر  
شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر  
جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور  
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر کر رہے  
دو بتے تیرے، مڑ بھاتے رہے، کھلتے رہے  
رات اور صبح بہت دیر گلے ملتے رہے

مجھے یقین ہے بہت سے صاحبان ذوق اس بند کا شمار فیض کے بہترین شعری پاروں  
میں کرتے ہوں گے۔ زنداں نامہ سے یہ انتہائی پُر لطف غزل دیکھیے :

### زنداں نامہ

شام فراق، اب نہ پوچھ، آئی اور آکے مل گئی  
دل تھا کہ پھر بہل گیا، جاں تھی کہ پھر سنہل گئی

بزم خیال میں ترے صُحُن کی شمع جل گئی  
درد کا چاند کچھ گیا، ہجر کی رات ڈھل گئی

آخر شب کے ہم سفر فیض نہ جانے کیا ہوئے  
رہ گئی کس جگہ صبا، صبح کدھم بھل گئی

### دست تہہ سنگ

شام  
اس طرح ہے کہ ہر اک پیر کوئی مندر ہے . . . رنج  
(شام)

جے گی کیسے بساطِ یاراں کہ شیشہ و جام کچھ گئے ہیں  
سجے گی کیسے شب نگاراں کہ دل سرشام کچھ گئے ہیں  
وہ تیرگی ہے رہ بتاں میں چراغِ رُخ ہے نہ سبوح وعدہ  
کرن کوئی آرزو کی لاؤ کہ سب درو بام کچھ گئے ہیں . . . رنج

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی  
سنتے تھے وہ آئیں گے سنتے تھے سحر ہوگی . . . رنج

### سر وادی سینا

چاند نکلے کسی جانب تری زیبائی کا  
رنگ بد لے کسی صورت شبِ تنہائی کا



یوں سجا چاند کہ جھلکا ترے انداز کا رنگ  
یوں فضا مہکی کہ بدلا مرے ہمارا رنگ

بائیں پہ کہیں رات ڈھل رہی ہے  
یا شمع بجھل رہی ہے  
پہلو میں کوئی چیز بجل رہی ہے  
تم ہو کہ مری جاں نکل رہی ہے

## شام شہرِ باریاں

اے شام مہرباں ہو  
اے شام شہرِ باریاں  
مہر پہ مہرباں ہو . . . الخ

## مرے دل مرے مسافر

یاد کا پھر کوئی دروازہ کھلا آخر شب  
کون کرتا ہے وفا عہدِ وفا آخر شب  
. . . الخ

(۴)

جیسا کہ وضاحت کی گئی رات کی مغنیاتی کیفیات سے وابستہ امیجری فیض کے بنیادی تخلیقی موڈ کی شیرازہ بندی کرتی ہے۔ ان حوالوں کو پڑھتے ہوئے یہ احساس تو ہوا ہوگا کہ یہ کیفیات رات کے بطن سے پیدا ہونے والی دوسری موضوعی ذہنی کیفیات مثلاً انتظار اور یاد کی کیفیات سے گھل مل گئی ہیں۔ مندرجہ بالا حوالوں میں کہیں کہیں تو یہ ربط خاصا واضح ہے، اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ رات کی امیجری ان کیفیتوں سے اور یہ کیفیات، شب یا نیم شب کی بنیادی کیفیتوں سے جمائیاتی معنی خیزی کا رس حاصل کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں فیض کی ایک اور شاہ کار نظم ”یاد“ کلیدی درجہ رکھتی ہے، اور جس کی داد اس زمانے میں اثر لکھنوی نے بھی دی تھی۔ غزلوں میں اس کیفیت کی بہترین ترجمانی ”تم اے ہونہ شب انتظار گزری ہے“ یا ”رنگ پیرا میں کا خوشبو زلف لہرانے کا نام“ کرتی ہیں، لیکن انھیں پر موقوف نہیں۔ یاد کی ٹیس یا انتظار کی کسک فیض کا مستقل موضوع ہے جس کا اظہار طرح طرح سے ہوا ہے۔ بیسیوں نظموں اور غزلوں میں یاد اور انتظار کی پرچھائیاں تیرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں اور حسن کاری کے عمل کو شدید سے شدید تر بناتی ہیں۔ پہلے ”یاد“ پر نظر ڈال لیجئے :

دشت تنہائی میں، اے جانِ جہاں، لرزاں ہیں  
تیری آواز کے سائے، ترے ہونٹوں کے سُر اب  
دشت تنہائی میں، دوری کے خس و خاک تلے  
کھل رہے ہیں، ترے پہلو کے کسمن اور گلاب

اُٹھ رہی ہے کہیں قربت سے تری سانس کی آغ  
اپنی خوشبو میں سُلگتی ہوئی مدھم مدھم  
دُور۔ افق پار، چمکتی ہوئی قطرہ قطرہ  
گر رہی ہے تری دلدار نظر کی شبنم

اس قدر پیار سے، اے جان جہاں، رکھا ہے  
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے بات  
یوں گماں ہوتا ہے، گرچہ ہے ابھی صبحِ فراق  
دُھل گیا، بھر کا دن، ابھی گئی وصل کی رات

اس سلسلے میں مزید دیکھیے :

نہ پوچھ جب سے ترا انتظار کتنا ہے . . . الخ  
(قطعہ) دستِ مہیا  
مہیا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی . . . الخ  
(قطعہ) دستِ مہیا  
ترا جان لگا ہوں میں لے کے اٹھا ہوں . . . الخ  
(قطعہ) دستِ مہیا

تمھاری یاد کے جب زخم بھرنے لگتے ہیں  
کسی بہانے تمھیں یاد کرنے لگتے ہیں

(غزل) دستِ مہیا

اگرچہ تنگ ہیں اوقات سخت ہیں آلام  
تمھاری یاد سے شیریں ہے تلخیِ آیام  
(سلام لکھتا ہے شاعر تمھارے حُسن کے نام)  
دستِ مہیا

کب یاد میں تیرا ساتھ نہیں، کب ہاتھ میں تیرا ہاتھ نہیں  
صدِ شکر کہ اپنی راتوں میں اب، بھر کی کوئی رات نہیں  
(غزل) زنداں نامہ

تری اُمید، ترا انتظار جب سے ہے  
نہ شب کو دن سے شکایت نہ دن کو شب سے ہے  
(غزل) زنداں نامہ

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے  
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کار و بار چلے  
(غزل) زنداں نامہ

یہ جفا ئے غم کا چارہ وہ نجاتِ دل کا عالم  
ترا حُسن دستِ عیسیٰ تری یادِ روائے مریم

(غزل) دستِ تہہ رنگ



رہز، ساٹے، شجر، منزل و در، حلقہ، بام  
 بام پر سینہ، مہتاب کھلا، آہستہ  
 جس طرح کھولے کوئی بند قسب، آہستہ  
 حلقہ، بام تلے، سایوں کا کھڑا، موآنیل  
 نیل کی جھیل  
 جھیل میں چپکے سے تیرا، کسی تپے کا حجاب  
 ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا، آہستہ  
 بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگ شراب  
 میرے شیشے میں ڈھلا، آہستہ  
 شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب  
 جس طرح دور کسی خواب کا نقش  
 آپ ہی آپ بنا اور مٹا، آہستہ

دل نے دہرایا کوئی حرف و فنا، آہستہ  
 تم نے کہا، "آہستہ"  
 چاند نے جھک کے کہا  
 "اور ذرا آہستہ"

(منظر، دست تہہ سنگ)

تم مرے پاس رہو  
 میرے قاتل، مرے دلدار، مرے پاس رہو  
 جس گھڑی رات چلے،

آسمانوں کا لہو پی کے سید رات چلے  
 مرہم مشک لیے، نشتر الماس لیے  
 بین کرتی ہوئی، ہنستی ہوئی، گاتی نکلتے  
 درد کے کاسنی پازیب بجاتی نکلتے . . .

جس گھڑی رات چلے  
 جس گھڑی ماتمی، سنسان، سید رات چلے  
 پاس رہو  
 میرے قاتل، مرے دلدار، مرے پاس رہو

(پاس رہو) دست تہہ سنگ

(۵)

یہاں تک آتے آتے رات، انتظار اور یاد کی ان بنیادی کیفیات سے  
 ملی ہوئی اک اور کیفیت کی طرف بھی ذہن ضرور راجع ہوا ہوگا۔ فیض کی شاعری کی  
 جالیاتی فضا میں بعض کیفیات اتنی ملی جلی اور ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ  
 تانے بانے میں ان کو الگ الگ کیا ہی نہیں جاسکتا۔ رات، آرزو، انتظار اور یاد  
 سے ملی ہوئی یہ کیفیت دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی ہے جس نے پوری شاعری کو  
 ایک مدہم حزن نے عطا کر دی ہے۔ یہ کیفیت نظم "ملاقات" میں جس کا اس  
 مضمون میں سب سے پہلے ذکر کیا گیا تھا، رات کی امجری سے گندھی ہوئی موجود  
 ہے، اور بعد کے تمام حوالوں میں بھی دھیمے دھیمے سلگتے ہوئے درد کی یہ کیفیت موج  
 تہ نشیں کی طرح جاری و ساری ہے۔ یہ رات اس درد کا شجر ہے، اس درد ہی مرکزی

حیثیت رکھتا ہے۔ ایسی نظموں سے اگر درد کے تصور کو خارج کر دیں تو ان کا پورا معنیاتی نظام درہم برہم ہو جائے گا۔ یہ کیفیت، فیض کی کم و بیش تمام شاعری میں پائی جاتی ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ فیض کے یہاں درد کا احساس بھی ایک شدید تخلیقی محرک ہے۔ دھیمی دھیمی آہ یا سلگنے کی کیفیت جس نے پوری شاعری میں سوگواری کی کیفیت پیدا کر دی ہے، اور جرات، یاد، اور انتظار کی حسن کارانہ امیجری کے ساتھ مل کر انتہائی پرکشش ہو جاتی ہے اور تاثیر کا جادو جگاتی ہے۔ اس سلسلے میں نظم ”درد آئے گا دبے پاؤں“ ”کہیں تو کاروان درد کی منزل ٹھہر جائے“ (غبار خاطر محفل) یا ”برے درد کو جو زباں ملے“ جیسی نظموں کو بھی دیکھ لیا جائے۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ درد کی یہ کیفیت کلاسیکی غزل کے رسمی فراق یا رسمی ہجر کی کیفیت سے ملتی جلتی ہے یا اس سے الگ ہے۔ میرا خیال ہے مزاجیہ اُس سے بالکل مختلف ہے اور کچھ اور ہی کیفیت ہے:

بڑا ہے درد کا رشتہ، یہ دل غریب سہی  
تھارے نام پہ آئیں گے غم گسار چلے

ترے غم کو جاں کی تلاش تھی ترے جاں نثار چلے گئے  
تری رہ میں کرتے تھے سر طلب سہرہ گزار چلے گئے

د سوال وصل، نہ عرض غم، نہ حکایتیں نہ شکایتیں  
ترے عہد میں دل نزار کے سبھی اختیار چلے گئے

نہ رہا جنوں رنج و فدا، یہ رسن یہ دار کرو گے کیا  
جنھیں جرم عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے

یہ درد ایک لذت ہے، یہ تخلیقی خلش بھی ہے اور قوت بھی، کیونکہ گناہ گاروں کو جرم عشق پر ناز ہے، اور محرومی اور رسوائی لائق فخر ہے۔ گویا یہ شوق کی فراوانی اور آرزوئے رُوئے جمیل کا لازمہ بھی ہے۔ یہ انداز اگرچہ کلاسیکی روایت میں بھی ملتا ہے لیکن فیض کا موقف قدرے مختلف ہے وہ یہ کہ غم کی شام اگرچہ لمبی ہے، ”مگر شام ہی تو ہے“ یعنی گزر جائے گی۔ جی جلا نے یاد دل بُرا کرنے کی ضرورت نہیں غم کی شام کے ساتھ جینا بھی لازمہ حیات ہے۔ غرض فیض کے یہاں درد کا جو تصور ہے وہ کوئی محدود شخصی درد نہیں بلکہ ایک شدید تخلیقی قوت ہے جو وسیع انسانی آفاقی ایجاد رکھتی ہے۔ یہ درد محبت ہی دراصل وہ بیج کی ارتقائی کڑی ہے جو فرسودہ عاشقانہ علامہ کا رخ عالم گیر سماجی یا سیاسی مفاہیم کے تازہ کارانہ جالیاتی اظہار کی طرف موڑ دیتی ہے۔ یہ بیج کی کڑی نہ ہو تو اوپر جو ساختیں پیش کیے گئے تھے، ان سے رمیز اور استعاراتی سطح پر جو ہمہ گیر سماجی سیاسی، معنیاتی نظام پیدا ہوتا ہے وہ تخلیق ہی نہ کیا جاسکے۔ ذرا ان اشعار کو دیکھیے:

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی  
سننے تھے وہ آئیں گے سننے تھے سحر ہوگی  
کب جان لہو ہوگی، کب اشک گہر ہوگا  
کس دن تری شنوائی اے دیدہ تر ہوگی  
واعظ ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے نہ قائل ہے  
اب شہر میں یاروں کی کس طرح بسر ہوگی  
کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قامت جانانہ  
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خبر ہوگی

مطلع خالص عاشقانہ ہے، لیکن دوسرے شعر ہی سے غزل کی سماجی معنویت کی گرہیں کھلنے لگتی ہیں



یہ کون 'دیدہ تر' ہے جس کی شہنائی کی بات کی جا رہی ہے، یا یہ کس گھڑی کا انتظار ہے جب جان لہو ہوگی جب اشک گہر ہوگا۔ یا شاعر کیسے شہر کا ذکر کر رہے ہیں جس میں / ا غلط ہے نہ زاہد ہے، ناصح ہے، ناقابل ہے / ان علام کے معنی کی تو تقلیب ہوئی ہے، اس کے بارے میں کچھ کہنے کی ضرورت نہیں۔ منقطع دیکھیے یہ کس قیامت جانانہ کا ذکر ہے جس کی راہ دیکھی جا رہی ہے۔ یہ بات معمولی قاری بھی جانتا ہے کہ یہاں قیامت جانانہ سے گوشت پوست کا محبوب مراد نہیں:

کب تک ابھی رہ دیکھیں اے قیامت جانانہ  
کب حشر معین ہے تجھ کو تو خسر ہوگی

(۶)

اس شاعری کی جمالیاتی کشش اور لطف و اثر کا ایک خاص پہلو یہ ہے کہ اس میں اگرچہ قیامت جانانہ، حشر، دیدہ تر، وغیرہ علام کے معنی کی تقلیب ہو جاتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ذہن و شعور یا دوسرے لفظوں میں ذوق سلیم، اس نوع کے رمز یا شہار کی لطافت سے صرف ایک معنیاتی سطح پر متاثر نہیں ہوتا۔ اگر ایسا سمجھا جاتا ہے تو یہ سادہ لوحی ہے۔ شاعری یا آرٹ سے لطف اندوزی کے مراحل میں بہت سے نفسیاتی امور ابھی تک علوم انسانی کی زد میں نہیں آئے، تاہم آنا معلوم ہے کہ ذہن و شعور، معنیاتی طور پر کئی کئی سطحوں سے بیک وقت متاثر ہوتے ہیں۔ گویا قیامت جانانہ، گوشت پوست کا محبوب بھی ہو سکتا ہے جو حشر و جمال رنگینی و رمنائی کا موقع ہے اور ذہن و شعور میں ایک روشن نقطہ بن کر چلتا ہے، نیز بیک وقت وطن و قوم کا یا آزادی و انقلاب کا وہ تصور بھی ہو سکتا ہے جو ولولہ انگیز ہے اور سنگین حالات کا مقابلہ کرنے کی بشارت دیتا ہے۔

فیض نے ایک جگہ کہا ہے / ہم نے سب شعر میں سنوارے تھے، ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے شعر میں سنوارنے کا عمل دراصل تقلیب کا عمل ہے۔ یہ تقلیب اعلیٰ شاعری کا بنیادی جوہر ہے / ہم سے جتنے سخن تمہارے تھے / میں اشارہ دراصل گفتگو سے زیادہ سماعت کی طرف ہے، یہ ذہنی تخلیقی عمل کی پہلی سیڑھی ہے۔ لیکن فیض کی شاعری میں بات صرف اتنی نہیں کہ خطاب محبوب کی جانب سے ہو یا وطن و قوم کی جانب سے، اور فن کی سطح پر اس کی شعری تقلیب ہوئی ہو، بلکہ یہ خطاب فن کار کی جانب سے بھی ہے، بنام محبوب اور بنام وطن یا انسان۔ اصل خوبی یہی ہے کہ یہ دونوں معنیاتی سطحیں ایک تخلیقی وحدت میں وصل جاتی ہیں، اور ذہن و شعور کو ایک ساتھ مل کر سرشار کرتی ہیں۔ فیض کی کامیابی کا سب سے بڑا راز یہی ہے کہ ان کے یہاں عاشقانہ سطح محض عاشقانہ سطح نہیں اور انقلابی سطح محض انقلابی سطح نہیں۔ فیض کی تمام شاہ کار نظموں یا غزلوں میں یہ امتیاز موجود ہے:

تم آئے ہو، نہ شب انتظار گزری ہے  
تلاش میں ہے سحر، بار بار گزری ہے . . . الخ

رنگ پیراہن کا، خوشبو زلف لہرائے کا نام  
موسم گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام . . . الخ

دگنواؤں کو نیم کش، دل ریزہ ریزہ گنوا دیا  
جو بچے ہیں سنگ سمیٹ تو تن داغ داغ لٹا دیا . . . الخ

قطع نظر ان نہایت عمدہ غزلوں کے اس سلسلے کی بہترین نظم "نثاریں تری گلیوں کے" ہے۔ اس کا سماجی سیاسی احساس اسی کے عنوان ہی سے ظاہر ہے، لیکن دیکھیے کہ وطنی و قومی احساس کو فیض کس طرح عاشقانہ اظہار عطا کرتے ہیں، اور عام فرسودہ عاشقانہ علام کو کس طرح سماجی

سیاسی درد سے سرشار کر کے ایک ہمہ گیر جہانیا کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ بات دیکھنے سے زیادہ محسوس کرنے سے تعلق رکھتی ہے۔ اس جہانیا کی سرشاری کی اکاؤنٹا مثالی فیض کے معاصرین کے یہاں بھی مل جاتی ہیں، لیکن یہ تقلیب کسی دوسرے کے یہاں اتنے بڑے پیمانے پر، اتنے ترفع اور جہانیا کی رچاؤ کے ساتھ رونما نہیں ہوئی جیسی کہ فیض کے یہاں ہوئی ہے۔ فیض کے یہاں یہ تخلیقی تقلیب دو طرفہ ہے۔ غور طلب ہے کہ دونوں طرف اس کی آمد و رفت کس آسانی اور سہولت سے جاری رہتی ہے، گویا یہ فیض کے شعری عمل کی وحدت کا ناگزیر حصہ ہے :

نار میں تری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں  
پلی ہے رسم کہ کوئی نہ سرا مٹا کے چلے  
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے  
نظر چڑا کے چلے جسم و جاں بچا کے چلے

ہے اہل دل کے لیے اب یہ نظم بست و کشاد  
کہ سنگ و خشت مقید ہیں اور سنگ آزاد

بہت ہے ظلم کے دست بہانہ جو کے لیے  
جو چند اہل جنوں تیرے نام لبوا، ہیں  
بنے ہیں اہل ہوس، تمدنی بھی، منصف بھی  
کسے وکیل کریں، کس سے منصفی چاہیں

مگر گزارنے والوں کے دن گزرتے ہیں  
ترے فراق میں یوں صبح و شام کرتے ہیں

طواف، جسم و جاں، اہل جنوں، اہل ہوس، تمدنی، منصف، سب کلاسیکی روایت کے گھسے  
پنے الفاظ ہیں، لیکن فیض نے انہیں کی مدد سے نئی شعری فضا خلق کی ہے، اور کیسے اچھوتے  
پیرایے میں اپنی بات کہی ہے :

یونہی ہمیشہ اچھوتی رہی ہے ظلم سے خلق  
نہ ان کی رسم نئی ہے، نہ اپنی ریت نئی  
یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں مہنے آگ میں بچوں  
نہ ان کی ہار نئی ہے نہ اپنی جمیت نئی

اسی سبب سے فلک کا گلہ نہیں کرتے  
ترے فراق میں ہم دل بُرا نہیں کرتے

مخاطب کی شانِ محبوبی تو پہلے بند ہی سے ظاہر ہے، لیکن تیسرے بند تک پہنچتے پہنچتے  
یہ تصور اور بھی نکھر کے سامنے آتا ہے۔ اس کے بعد آگ میں پھول کھلانا، یا ان کی اُردا اپنی  
جمیت کی بشارت دینا، فلک کا گلہ نہ کرنا، یا فراقِ یار میں دل بُرا نہ کرنا اسی جہانیا کی رچاؤ کی  
توسیعِ شکلیں ہیں۔ فیض اپنے نعتی رچاؤ اور جہانیا کی احساس کے معاملے میں غیر معمولی طور پر  
حساس تھے۔ فن ان کے نزدیک ایک مسلسل کوشش تھی۔ دستِ صبا کے دیباچے میں  
غالب کے اس خیال سے کہ جو آنکھ قطرے میں دجلہ نہیں دیکھ سکتی، دیدہ بینا نہیں، بچوں کا  
کھیس ہے، بحث کرتے ہوئے فیض نے فن کے بارے میں لکھا ہے . . . "طالبِ فن کے  
بجا ہرے کا زوان نہیں۔ فن ایک دائمی کوشش ہے، ایک مستقل کاوش . . . " فیض کے  
یہاں فن کو ایک دائمی کوشش کے طور پر برتنے کا تخلیقی رویہ خاصا نمایاں ہے تبھی تو ان کے  
یہاں وہ رچاؤ اور کوشش پیدا ہو سکی جو دنوں کو مسحور کرتی ہے۔



(۷)

آخر میں یہ سوال اٹھانا بھی بہت ضروری ہے کہ یہ شاعری چونکہ تاریخ کی ایک لہر کے ساتھ پیدا ہوئی ہے، اور اس کے معناتی نظام کی سماجی سیاسی جہت یقیناً اپنے عصر سے نظریاتی غذا حاصل کرتی ہے تو کیا یہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ "وقتیاً" سکتی ہے۔ یعنی DATED ہو سکتی ہے۔ ہنگامی شاعری کے بارے میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا اثر بڑی حد تک زائل ہو جاتا ہے۔ وطنی قومی شاعری کا ایک حصہ طاق نسیاں کی نذر اسی لیے ہو جاتا ہے کہ وقت کی دیمک رفتہ رفتہ اُسے چاٹ لیتی ہے۔ شاعری اور آرٹ میں ہر وہ چیز جو منفرد تاریخی شعور یا صرف سماجی معنی یا محض موضوع کے زور پر پروان چڑھتی ہے، یا زندہ رہنے کا دعویٰ کرتی ہے، اور فن پارے میں اپنا کوئی تخلیقی جوہر نہیں ہوتا تو وہ وقت کے ساتھ ساتھ کالعدم قرار پاتی ہے۔ البتہ اگر فن کار نے اپنے درجہ کمال سے اس میں کوئی جمالیاتی شان پیدا کر دی ہے، یا دوسرے لفظوں میں خونِ بکر کی آمیزش کی ہے، اپنے فنی اخلاص سے کچھ ایسی لہر لگا دی ہے جو لطف و اثر کا سامان رکھتی ہے، تو ایسا فن پارہ زندہ رہنے کا امکان رکھتا ہے۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہو جائے گی۔ شام شہر یاروں میں جو آخری دور کا کلام ہے، پانچ شعر کی ایک مختصر سی غزل ہے، ملاقاتوں کے بعد، برساتوں کے بعد، فیض نے اسے نظریہ عنوان دیا ہے۔ "ڈھاک سے واپسی پر" اس عنوان کی بدولت اس غزل کا تاریخی تناظر ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔ اگر یہ عنوان نہ ہوتا تو مطلع خالص تغزل کا رنگ لیے ہوئے تھا، لیکن عنوان قائم ہو جانے کی وجہ سے تمام اشعار تاریخ کے محور پر سانس لینے لگتے ہیں۔ دوسرے شعر میں "بے داغ سبزے کی بہار" اور "خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد" سے درد کی لہر واضح ہو جاتی ہے :

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی ملاقاتوں کے بعد  
پھر نہیں گئے آشنا کتنی ماراتوں کے بعد  
کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار  
خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد  
تھے بہت بے درد لمحے ختم دردِ عشق کے  
ہتھیں بہت بے مہر جیس مہرباں راتوں کے بعد  
دل تو چاہا پر شکستِ دل نے مہلت ہی نہ دی  
کچھ گلے شکوے بھی کر لیتے منا جاتوں کے بعد  
اُن سے جو کہنے گئے تھے فیضِ جاں صدقہ کیجیے  
اُن کہی ہی رہ گئی وہ بات سب باتوں کے بعد

مہرباں راتیں، بے مہرجیں، شکستِ دل، گلے شکوے، جاں صدقہ کرنا، اور اصل بات کا ان کہا رہ جانا، کون کبہ سکتا ہے یہ سب اظہارات شدید جمالیاتی رجحان نہیں رکھتے۔ ظاہر ہے کہ فیض نے ایک خالص تاریخی سانچے کو جذبات کاری سے انتہائی ارفع اور عمدہ گیر جمالیاتی احساس میں ڈھال دیا ہے۔ فیض کے یہاں تاریخی شعور، یا سماجی احساس، یا انقلابی فکر، کوئی محدود اور وقتی چیز نہیں، بلکہ یہ جمالیاتی اظہار کی راہ پاک ایک عام انسانی آفاقی کیفیت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

فیض کی فکر انقلابی ہے، لیکن ان کا شعری آہنگ انقلابی نہیں۔ وہ اس معنی میں باغی شاعر نہیں کہ وہ رجز خوانی نہیں کرتے، ان کے فن میں سخنِ سنجی اور نرم آہنگِ نغمہ خوانی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ وہ اس درجہ کمال کے شاعر ہیں جہاں "برہنہ حرف" گفتن کمال کو یابی است، شعری ایمان کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا لہجہ غنائی ہے۔ اُن کا دل دردِ محبت سے چور ہے۔ ان کا شعری وجود اک روشن الاؤ کی طرح ہے جس میں دھیمی دھیمی آگ جل رہی ہے۔ اس کے سوزِ دروں میں سب

ہنگامی آلائشیں پھل جاتی ہیں، اور جمالیاتی حسن کاری کی آہٹ سے تپ کر تخلیقی جوہر تابندہ و روشن ہوا اٹھتا ہے۔ فیض کی اہمیت اس میں ہے کہ انھوں نے جمالیاتی احساس کو انقلابی فکر پر قربان نہیں کیا۔ اور اس کا برعکس بھی صحیح ہے یعنی فیض نے انقلابی فکر کو جمالیاتی احساس پر قربان نہیں کیا۔ فیض نے اپنے تخلیقی احساس سے ایسی شعری وحدت کی تخلیق کی جس کی حسن کاری، لطافت اور دل آویزی تو احساس جمال کی دین ہے، لیکن جس کی درد مندی اور دل آسائی سماجی احساس سے آئی ہے۔ انھیں سب عناصر نے بل کر فیض کی شاعری میں وہ کیفیت پیدا کی ہے جسے قوتِ شفا کہتے ہیں۔ فیض کی شاعری کا نقش دلوں پر گہرا ہے۔ اگرچہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا کچھ حصہ دھندلا جائے گا، تاہم اس کا ایک حصہ ایسا ہے جس کی تابندگی کم نہیں ہوگی، بلکہ اس کا امکان ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا نقش اور روشن ہوتا جائے گا :

ہم سہل طلب کون سے فریاد تھے لیکن  
اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے

(کراچی کے پاک و ہند فیض احمد فیض مذاکرے میں  
مئی ۱۹۸۵ء میں پڑھا گیا)

## عالی جی کے من کی آگ

اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک خوبی دوسری خوبیوں کو دبا دیتی ہے، یا کوئی ایک بات انہی اہم خیال کرنی جاتی ہے کہ دوسری بہت سی اہم باتیں پس پشت جا پڑتی ہیں۔ عالی جس طرح کئی سطحوں پر زندگی کرتے ہیں، ویسے ہی ان کی تخلیقیت کا اظہار بھی کئی سطحوں پر ہوتا رہا ہے۔ تاہم انھوں نے دوبا نگاری میں کچھ ایسا رنگ چھڑا ہے، یا اردو سائیکل کے کسی ایسے تار کو چھوڑ دیا ہے، کہ دوباؤں سے اردو دہے سے منصوب سے ہو کر رد گئے ہیں۔ دوباؤں سے پہلے ہی تھا (کیا بھرم کیا شرب پودھر کیا کھجپ کیا بیلاں) لیکن عالی پال سے انھوں نے دو سے کی جواز یافت کی ہے اور اسے بعد صنف شعر کے اردو میں جو استحکام بخشا ہے، وہ خاص ان کی دین ہو کر رہ گیا ہے۔ عالی اگر ادھر کچھ دیکھ کر بھی کرتے تو بھی یہ ان کی مغفرت کے لیے کافی تھا۔ کیونکہ شعروں میں کمال تو فیض کی بات سہی۔ میں یہ کہیں زیادہ توفیق کی بات ہے کہ تاریخ کا کوئی مؤرخ کوئی تاریخ کوئی نئی جہت کوئی نئی راہ چھوٹی یا بڑی کسی سے منسوب ہو جائے۔ ایسا اگرچہ حادث ہو سکتا ہے۔ لیکن تاریخ میں کسی رجحان کوئی کم کرنا محض حادث نہیں ہوتا، اس کے لیے مسلسل سوچ، درد، ہن و شور کا صرف لازم ہے۔ عالی لاکھ کہیں کہ انھوں نے دو سے کبت من کی آگ بجھانے کو کہے، لیکن شاعر کے ایسے بیانات اکثر گمراہ کن ہوتے ہیں۔ کیونکہ تخلیقی سفر فیض ارادے و عمل یا سعی و جستجو کے طے نہیں ہوتا۔ لیکن کیا تخلیقیت صرف ایک سطح ہی پر ظاہر ہوتی ہے، غالباً اس کا کوئی



آسان جواب ممکن نہیں۔ اس لیے کہ جو ذہن ایک سطح پر کھڑا ہوتا ہے، وہی دوسری سطح پر کبھی کام کرتا ہے۔  
 ذہن وہی ہوتا ہے، میڈیم بھی وہی ہوتا ہے، لیکن ہر سطح کے مطالبات الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ ان  
 مطالبات کو پورا کرنے کی اظہاری قوت اگرچہ تخلیقیت ہی سے تعلق رکھتی ہے، لیکن اس کا ایک رخ  
 اظہاری مناسبت بھی ہے۔ ایسا نہ ہو تو پھر کیا وجہ ہے کہ غزل میر وغالب سے منسوب ہو گئی، قصیدہ  
 سودا و ذوق سے اور مرثیہ انیس و دبیر سے۔ وہی غالب جو سخنور ان پیشانی سے بازی لے جانے  
 کے لیے پہلے قرار رہتے ہیں، مرثیے کے باب میں صاف اپنے عجز کا اعتراف کرتے ہیں ملاحظہ ہو  
 نسخہ مرثیہ بحوالہ سرور ریاض: ”یہ حقہ دبیر کا ہے۔ وہ مرثیہ گوئی میں فوق لے گیا۔ ہم سے  
 آگے زچلا، ناتمام رہ گیا“ (ص ۳۸۸)۔ غور فرمائیے وہی غالب جو بالعموم کسی کو خاطر میں نہیں  
 لاتے، ایک ہم عصر کو ہامان رہے ہیں۔ اسی کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جب فن کار کی اپنی پہچان  
 قائم ہو جاتی ہے تو وہ دوسروں کی نامد میں منہ مارنا پسند نہیں کرتا۔ اسی حقیقت کا ایک اور رخ دیکھیں۔  
 سودا قصیدے کے بادشاہ بھی، لیکن غزل میں ہیٹھ نہیں۔ اسی طرح میر تنوکی میں اور انیس رباعی  
 میں بھی چمک اٹھتے ہیں۔ غرض تخلیقیت اصناف کے آبار بھی جاسکتی ہے۔ موجودہ دور میں میرابی کو  
 سمجھیے، ان کے گیتوں پر نظموں کو فوقیت حاصل ہے یا نظموں پر گیتوں کو؟ اسی طرح فیض کو غزل کے  
 زمرے میں رکھیے گا یا نظم کے یا دونوں کے؟ جمیل الدین حالی نے خود اپنے ساتھ بے انصافی یہی کہ  
 جب وہ دو بے میں چل نکلتے اور جب ان کو رجحان ساز کی حیثیت اختیار ہو گئی تو خود انہوں نے غزل  
 کے پڑے کو سبک کر دیا۔ خدا بھلا کرے قبول عام کا اور مشاعروں کی مقبولیت کا کہ وہ بوں پر تو داد  
 کے ڈونگرے برساتے گئے، لیکن ان کی غزل کے لطف سخن کی طرف گوشہ چشم سے بھی التفات  
 نہ کیا گیا۔ ہو سکتا ہے کہ حالی کی اپنی مصروفیات بھی آڑے آئی ہوں یا کچھ اور بھی وجوہ رہے  
 ہوں۔ بہر حال غزل پر تو جو کم ہوتی گئی۔ میرا خیال ہے کہ کم از کم ۱۹۵۸ء یعنی پہلے مجموعے ”غزلیں  
 دو بے گیت“ کی اشاعت تک یہ بات دھمکی۔ کتاب کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ حالی دونوں  
 تینوں اصناف کو ساتھ ساتھ لے کر چل رہے تھے، یا کم از کم ان کا ارادہ یہی تھا، بلکہ فزولوں کی رفتار  
 کہیں زیادہ تھی۔ پہلے مجموعے میں غزلیں تنو مثنویوں پر آئی ہیں، اور دو بے ان سے ایک چوتھائی  
 جگہ پر صرف پچیس چھتیس مثنویوں میں ہیں۔ بہر حال کیفیت اور کمیت الگ الگ مسائل ہیں۔ یہاں میر درست

یہی بحث اٹھانی مقصود ہے کہ غزل میں عالی کی تخلیقیت کس درجے پر ہے، اور اس کی نوعیت کیا ہے  
 اگر غزلوں کا بنظر غائر مطالعہ کیا جائے تو جگہ جگہ ایسے اشعار دامن دل پر ہاتھ ڈالتے ہیں:

کوئی نہیں کہ ہوا اس دشت میں مرا دمساز  
 ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز

کسے خبر کہ یہ سرد گرم رہر دامن حیات  
 رواں دواں ہیں تو کیا کیا فریب کھائے ہوئے

کیوں آگیا ہے غبطہ و سلیقہ خطاب میں  
 اس شدت خلوص فراواں کو کیا ہوا

ہمارا نام بھی رکھیے فغان خوانوں میں  
 کہ ہم بھی اپنے سوا رخ بنگار گزرے ہیں

کچھ نہ تھا یاد بجز کار محنت اک عمر  
 وہ جو بگرہا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن آرا  
 کہیں بھی ہوں تری خوشبو کی طرح آدرا

ان اشعار کے لطف سخن سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ خیال کی تازگی، اظہار کی خوش سلیقگی،  
 تجربے کی ندرت سب اپنی جگہ پر، لیکن ہر شعر میں کچھ ایسا نکتہ، کچھ ایسی بات ہے جو سوچنے پر مجبور



کرتی ہے اور کسی نہ کسی پر لطف کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ خواہ دشت میں سنائے کا منظر ہو یا محبت میں ناکامی کے برکاموں کا یاد آنا، یا خلوص کی کمی سے خطاب میں ضبط و سلیقے کا در آنا۔ کسی چمن آرائی تلاش میں خوشبو کی طرح کھرجانا، لگتا ہے شاعر غزل کے جمالیاتی رچاؤ میں ڈوبا ہوا ہے، اور انوکھا مضمون پیدا کرنے اور دل کو چھو لینے والی بات کرنے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ غزل صنف ہی ایسی ہے کہ دوچار شعر تو ہر کسی کے یہاں سے نکالے جاسکتے ہیں۔ ایسا ہے تو آئیے، اور جس غزل کا صرف مطلع درج کیا گیا، اس کو تمام و کمال دیکھا جائے تاکہ معلوم ہو کہ عالی کتنے پانی میں ہیں :

کوئی نہیں کہ ہو اس دشت میں مراد ساز  
ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز  
کبھی طلسم غرور اور کبھی فسوں نیاز  
اداے سادگی دوست تیسری عمر دراز  
کھلائے دوست نوازی اہل ذوق سے راز  
کہ قدر کے لیے کافی نہیں لب اعجاز  
خزاں میں منظر گل دردناک ہے لیکن  
بہیں سے ہے بری روداد شوق کا آغاز  
یہ لب جوشن ہے اک آہ مختصر کے لیے  
اسی میں تھے کبھی لاکھوں نساں ہائے دراز  
رہا نہ دل میں غم تنگی، گستاخ سے  
وہ دلوں سے کہتے ہیں طاقت پرواز  
کس انجن میں دل سادہ کو سکون ملے  
کہیں ہے قید حقیقت کہیں ہے قید مجاز  
ہاں فسرہ دلی کیا غضب ہے اسے عالی  
مجھے دیے چلی جاتی ہے زندگی آواز

غزل پڑھنے کے بعد میرے دل کے اس چور کا اندازہ ہوا ہو گا کہ اس غزل کا انتخاب ہی اسی لیے کیا گیا کہ عالی کی غزل کی تخلیقی اور انحصاری صلاحیت کا ثبوت فراہم کیا جاسکے۔ تنقید موضوعی مل ہی ہے کہ جو چیز مجھ کو پسند نہیں، اس پر میں آپ کا اور اپنا وقت ہی کیوں ضائع کروں گا۔ غالب نے سخن فہمی کو طرداری سے الگ کر کے نکتہ پیدا کیا ہے، لیکن حقیقت طرداری اور سخن فہمی میں تبدیلیاتی رشتہ ہے۔ طرداری نہ ہوگی تو سخن فہمی کس چیز کی ہوگی، اور سخن فہمی نہ ہوگی تو طرداری کیونکر ممکن ہو پائے گی، گویا ان دونوں میں وہی رشتہ ہے جو موضوعیت اور حریمیت میں ہے، یعنی ایک کے بغیر دوسرے کو قائم ہی نہیں کیا جاسکتا۔ سینکڑوں صفحات کی قرأت کے بعد کسی غزل یا شعر کا انتخاب، طرداری ہے لیکن یہ طرداری مہینی ہے لطف اندوزی پر اور لطف اندوزی ممکن نہیں بغیر سخن فہمی کے۔ بہر حال سخن فہمی میں تبار کی کوثر یک کر نا تنقیدی منصب ہے، لیکن ہر دست اس کے تمام مراحل طے کرنا میرا منشا ہے نہ مقصد۔ بتانا صرف یہ مقصود ہے کہ جو شخص اس پاپے کی غزل کہہ سکتا ہے جیسی اوپر درج کی گئی، کیا اس کو غزل گوئی میں کسی اعتذار کی ضرورت ہے۔ ظاہر ہے پوری غزل کا اظہاری سانچہ کسا ہوا ہے۔ اصوات و الفاظ کی خوش ترکیبی کے باوجود کہ دشت میں دما سازی کی طلب، اداے سادگی دوست میں طلسم غرور اور فسوں نیاز دونوں کا احساس، یا دوست نوازی اہل ذوق سے رازوں کا کھلنا یا قدر کے لیے لب اعجاز کا ناکافی ہونا، یا مقطع میں زندگی کا آواز دینے جانا ایسی تہہ در تہہ کیفیتیں ہیں جن میں ہر ایک سے الگ الگ بحث ممکن ہے۔ لیکن فی الوقت فقط اس شعری منطق کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے جس کی بدولت یہ سارا معنیاتی نظام قائم ہوتا ہے۔ تو آئیے سب سے پہلے مطلع پر غور کیجیے۔

پہلے مصرع میں نفی کا منظر نامہ ہے، یعنی 'دشت' میں کوئی 'دما ساز' نہیں اور سنائے کی کیفیت ہے۔ جب کہ دوسرے مصرع میں اس کا رد یعنی مثبت کیفیت ہے، اور ہر ایک سمت سے آتی ہے اپنی ہی آواز' گویا اثبات سے نفی اور نفی سے اثبات کا وجود ہے، یعنی حقیقت پرست در پرست ہے، یا بات صرف اتنی نہیں جو بادی النظر میں محسوس ہوتی ہے۔ دوسرے شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر، اداے سادگی دوست کی درازی عمر کی دعا مانگتا ہے۔ یہاں بنیادی علم سادگی ہے۔ اسے 'طلسم غرور' اور 'فسوں نیاز' کے ساتھ رکھ کر دیکھیے۔ اگرچہ 'طلسم غرور' اور 'فسوں نیاز' خود ایک دوسرے کا رد ہیں، لیکن یہ دونوں مل کر پہلے مصرعے میں 'سادگی' کا رد ہیں غرض یہاں بھی اثبات



و نفی میں وہی تخلیقی تناؤ ہے جو مطلع کی معنویت کی بھی جان ہے۔ تیسرے شعر کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ 'دوست نوازی اہل ذوق' سے یہ راز کھلا کہ قدر کے لیے کافی نہیں سب اعجاز یہاں 'دوست نوازی اہل ذوق' اور 'سب اعجاز' دونوں اتفاقات کا مثبت استعارہ ہیں۔ لیکن قدر کے لیے کسی چیز کا کافی نہ ہونا نفی کا پہلو رکھتا ہے۔ اشعار کے مفادیم الگ الگ ہیں، لیکن شعری منطق میں سوچ کی کچھ ایسی بیج ہے جو ہر شعر میں خاص طرح کا معنائی تناؤ پیدا کرتی ہے۔ جو تھے شعر کو دیکھیے 'خزاں میں منظر گل' کا دردناک ہونا ایک کیفیت پیدا کرتا ہے، لیکن یہیں سے ہری رودادِ شوق کا آغاز، پہلے مصرعے کے منفی منظر کو ایک خوش کن مثبت تصور میں بدل دیتا ہے۔ پانچویں شعر میں وہی سب جس پر بھی لاکھوں فسانے تھے، (مثبت) آج اک آؤ فطر کے لیے لسنہ ہے (نفی) اسی طرح چھٹے شعر میں غم تنگی، گلستاں اور ولولہ یا طاب پر داز میں 'نیز انجمن' اور 'دل سادہ' یا 'قیہ تحقیقت' اور 'قید مجاز' میں تضاد کی وہی نسبت ہے، یا سوچ کا وہی پیرایہ ہے جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا۔ مقطع نے پوری غزل کے فکری تناؤ کو ادھر لپی شدید کر دیا ہے:

برا میں فسر وہ دلی کیا غضب ہے اے عالی  
مجھے دیے چلی جاتی ہے زنگی آواز!

ظاہر ہے کہ مقطع معنائی طور پر مطلع سے جڑا ہوا ہے، اور خاموشی کا پہلا سا منظر ہے۔ قطع نظر اس کے کہ 'فسر وہ دلی' (نفی) اور 'زندگی' کے آواز دینے (مثبت) میں کیسا گہرا ربط و تضاد ہے؛ یہ غزل جو دشت میں گہرے نسلے کی کیفیت سے شروع ہوئی تھی، زندگی کی آواز کی گونج پر انعام پذیر ہوتی ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس میں حالی کی کیا تخصیص ہے، اس شعری منطق کا تو تغزل سے خاص رشتہ ہے یا اس منطق کی مثالیں تو مشاہیر کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ بالکل بجا، بس یہی تو ہیں بھی کہنا چاہتا ہوں کہ عالی اگر چاہیں تو ان کی قدرتِ اظہار، جمالیاتی رجحان اور فکری بالیدگی ایسا درجہ کمال رکھتی ہے کہ تغزل کے تقاضوں سے عہدہ بڑا ہو سکتی ہے اور ہوتی رہی ہے۔

اکاؤ کا اشعار میں کسی کیفیت کا مل جانا کوئی انوکھی بات نہیں، لیکن تغزل کی جس خاص شعری منطق کی طرف اشارہ کیا گیا، اس کا کسی غزل کے تمام اشعار میں یا زیادہ تر اشعار میں پایا جانا

اس امر کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ شاعر کی تخلیقیت غزل کی روایت کے جمالیاتی رجحان سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔

اس کا اندازہ ہو چکا ہو گا کہ ہم موضوعیت سے گزر کر موضوعیت کی زمین پر آچکے ہیں یعنی ظرفی سے گزر کر سخنِ نفی کی حدود میں داخل ہو چکے ہیں۔ لیکن آخر الذکر کے تقاضے بہت شدید ہیں، جبکہ اول الذکر میں آسانی ہی آسانی ہے۔ تاہم یہ بات معمول نہیں کہ جس نوع کی شعری منطق کی بات کی جا رہی ہے، عالی کے یہاں وہ کئی کئی غزلوں میں مسلسل نظر آتی ہے۔ اتفاق سے دو غزلیں آٹھ سانسے ہیں۔ ان سے صرف نظر کرنا صرف اسی شخص کے لیے ممکن ہے جو ایمان کو داؤں پر لگا سکتا ہو:

نہ میں بیاضِ سحر ہوں نہ میں سوادِ شبی  
بس ایک آہ مگر وہ بھی آؤ زیر لبی  
چمک سکا ہے نہ اب تک جو اشک نیم شبی  
اسی میں ہیں ترے سب خندہ ہائے زیر لبی  
سمجھ میں کچھ نہیں آتا یہ رازِ مسلکِ شوق!  
کبھی وفا طلبی ہے کبھی جفا طلبی  
سخن میں تکلف و ضبطِ شوق کے احکام  
مگر نظریں وہی شوخی و خطا طلبی  
سنا نہیں کبھی غائب کا ذکر اے عالی  
یہی ہوا ہے ہمیشہ مآلِ خوش نصیبی

اگر آپ ان اشعار کو غور سے پڑھ چکے ہیں، تو اوپر جو بحث اٹھائی جا چکی ہے، اس کی روشنی میں یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ یہ اشعار بھی اس شعری منطق سے عالی نہیں جس کی خصوصیت پر امر کیا جا رہا ہے۔ ایک قطب 'بیاضِ سحر' ہے تو دوسرا قطب 'سوادِ شبی' اور اگر ان دونوں کو ایک معنائی قطب تصور کیا جائے تو ان کا رد 'آہ زیر لبی' میں ملے گا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'خندہ ہائے زیر لبی' (مثبت)

کا یہی رشتہ اشک نیم شبی (منفی) کے ساتھ ہے۔ تیسرے شعر کو لہجے تو اس میں دوسرے مصرعے کے 'وفا طلبی' اور 'جفا طلبی' دونوں غزل پر روایت کے قدیمی تضاد اور مربوط تصورات ہیں، مربوط اس لیے کہ دونوں کا مرجع محبوب کی ذات ہے، اور ان دونوں کے رد و قبول کا منطقی رشتہ پہلے مصرعے کے 'مسکب شوق' سے ہے جو معنیاتی طور پر مثبت تصور ہے۔ یہی کیفیت چوتھے شعر میں بھی ہے، یعنی 'شوق' و 'خطا طلبی' کی معنویت قائم ہوتی ہے 'تکنت و ضبط شوق' سے جو منفی ہے۔ اس غزل کے بعد بھی اگر یہ مقدمہ واضح نہ ہوا تو چلتے پلتے ایک غزل اور بھی دیکھ لیجیے، اور اس دعوے کے ساتھ کہ پہلی دونوں غزلوں سے کم پڑا نہیں۔

دو آہ نیم شبی ہو کہ گریہ سحری  
ہر ایک کا دوش دل کا مال بے اثری  
جہاں میں رہ کے رسوم جہاں سے بے خبری  
بہیں ہی وجہ ضرر ہے ہماری بے ضروری  
مری بھی حد محبت تری بھی حد رستم!  
مری بھی کم نظری ہے تری بھی کم نظری  
ہر اک مقام میسر ہے یاد جاناں میں  
اسی میں باخبری ہے اسی میں بے خبری!  
ہزار اشک بیاں بہے گئے مگر عالی  
چمک رہا ہے ابھی تک ستارہ سحری

یہ مطلع بھی پورے کا پورا اسی شعری کیفیت سے برز رہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ "آہ نیم شبی" اور گریہ سحری میں جو رشتہ ہے، واضح ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہی کیفیت صرف 'کا دوش' اور 'مال' میں ہے، بلکہ 'کا دوش' اور 'بے اثری' میں بھی اسے دکھایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'وجہ ضرر' اور 'بے ضروری' پر بھی غور کر لیجیے۔ نیز اس پر بھی

کہ 'رسوم جہاں' اور 'بے خبری' میں کیا رشتہ ہے، یا ان رشتوں اور مناسبتوں سے شعر کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔ تیسرے شعر میں 'حد محبت' اور 'حد رستم' توجہ طلب ہیں۔ آگے چل کر 'مری بھی کم نظری' ہے تری بھی کم نظری! میں 'کم نظری' بظاہر کیا معلوم ہوتا ہے، لیکن زراہل کیاں نہیں، کیونکہ پہلی کم نظری جس کا مرجع عاشق کی ذات ہے، اس کا مثبت ہونا مسلم ہے۔ چوتھے شعر میں 'باخبری' اور 'بے خبری' کا ربط اسی منطق کا پتہ دیتا ہے۔

اس مختصر تجزیے میں میں نے بہت سی تفصیل اور فراموشی اور ذیلی مقامات ممد آچھڑ دیے ہیں، اس لیے کہ جس مقدمے کا پیش کرنا مقصود ہے، اس کے لیے آنا تجزیہ کافی ہے، اور اگر کسی کے لیے اتنی بحث ناکافی ہے تو پھر اس کے لیے کوئی بحث کافی نہیں، کیونکہ بات کو کنسیا کیوں نہ بڑھایا جائے، نتیجہ ہی برآمد ہوگا۔ یہ شعری منطق اگر تخلیقیت میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں نہ ہوتی تو شاعر اس درجہ جمالیاتی اظہار پر قادر نہ ہو ہی نہیں سکتا۔ دو چار شعر تو اتفاقاً ہو سکتے ہیں، لیکن پوری غزل میں ان کیفیات کا موج تہ نشیں ہونے کے رد ان دو اس رہنمائے اور انوکھے خمبے محکات فراہم کرنا معنی دار ہے۔ اسی لیے بعض غزلوں کو تمام دکال میا گیا تاکہ تخلیقیت کی ہر موج سامنے آجائے اور کوئی بھی پہلو نظر انداز نہ ہو۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عالی اگرچہ رجب بنم بائے دوبا ہو چکے ہیں اور 'دوبا' ان سے اور یہ دوسرے سے منسوب ہو چکے ہیں، اور ان کے چاہنے والوں نے ان کی پہچان بھی دوسرے ہی سے قائم کر لی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی تخلیقیت کو غزل کے جمالیاتی رچاؤ سے بھی سچی مناسبت ہے، اور اس میں بھی جہاں انھوں نے شعری ارتکاز سے کام لیا ہے، ان کا فن درجہ مثال پرکتا ہے، اس سے کس کو انکار ہے کہ 'دو ہے کبت کہہ کہہ کر عالی میں ک آگ بجائے' لیکن اسی میں غزل کو اور شامل کر لیجیے۔ ہم تو بہر حال صرف تمنا ہی کر سکتے ہیں کہ میں کی یہ آگ دھڑ دھڑ جلتی ہے تاکہ وہ یہ نہ کہہ سکیں:

بغیر مرکز امید و بے سکون دروں  
میں اک خلا ہوں جو ثابت بنے نہ ستارا



پہلے مغرب میں عام ہوا۔ بعد میں مشرق میں پہنچا۔ — مشرق و مغرب میں جو فرق پہلے تھا۔ وہ آج بھی ہے۔ لیکن صنعتی تہذیب کے فروغ کی وجہ سے آج پورے عالم انسانیت کے ذہنی مسائل تقریباً ایک سے ہیں اور انسان کو ہر کہیں تقریباً ایک جیسے خطرات کا سامنا ہے۔

نئے اثرات کے تحت لکھی جانے والی شاعری مواد اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے پہلی شاعری سے اس قدر مختلف ہے کہ پُرانی ادبی اصطلاحوں اور کتبوں کی مدد سے اسے نہ سمجھا جاسکتا ہے اور نہ سمجھایا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر اگر یہ کہا جائے کہ یہ روایت سے انحراف کی شاعری ہے، یا یہ باغیانہ شاعری ہے یا یہ کہ اس میں ایک باطنی لے ملتی ہے تو یہ اس شاعری سے انصاف نہ ہوگا۔ واقعہ یہ ہے کہ پُرانے تنقیدی لیبیل اس پر ٹھیک نہیں بیٹھتے۔ کیونکہ یہ نہ مقصدیت کی شاعری ہے، نہ نثری ہیئتیت کی، یہ نہ داخلیت کی آواز ہے نہ خارجیت کی۔ غم دور اس اور غم جانماں کی تقسیم بھی یہاں ہر یکا نظر آتی ہے۔ یہ فرار یا اقرار کی شاعری بھی نہیں۔ یہ تو محض انسان کو اس کے اصلی روپ میں دیکھنے کی جستجو ہے یا فرد مرستہ کو محض غم اور مرستہ سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

معاصر ہوتا ہے کہ سائنس اور صنعتی ترقی نے اپنے ارتقا کا ایک دائرہ ختم کر لیا ہے اور انسان کو پھر ایک نئے چیلنج کا سامنا ہے لیکن یہ چیلنج اس چیلنج سے مختلف ہے جب آج سے تقریباً دسویں سال پہلے سائنس نے انسان کو ایک نئی قوت، توانائی اور نئی زندگی کی بشارت دی تھی اس وقت انسان ایک دورا ہے پر کھڑا تھا۔ ایک راستہ نہ سمجھتا تھا، دوسرا عقلیت کا۔ ایک قدامت کی طرف جاتا تھا، دوسرا صنعتی ترقی و مادی راحت و فراغت کی طرف۔ اور انسان کو ان دونوں میں سے ایک کا انتخاب کرنا تھا۔ لیکن اب محالیت دوسری ہے۔ اب ہم دو راہ پر نہیں کھڑے ہیں کہ دو میں سے ایک راستے کا انتخاب کر سکیں؛ بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جس راستے پر ہم چل رہے تھے، اس کی آخری حد تک پہنچ گئے ہیں اور سامنے ہر طرف دھندلہ دھندلہ ہے۔ یہاں تک پہنچنے کے لیے انسان نے یقین اور اعتماد کی ٹیموں کو کیسے کیسے فروزاں نہیں کیا اور محنت و کوشش سے کیا کیا نہیں کیا؟ اس نے قدرت کی کلائیوں کو مروڑا، پہاڑوں کے جھگڑے چیرے، سمندر کو ٹھٹھکی میں بند کیا، دریاؤں کے رخ بدلے، صحراؤں کو چمن زاروں اور چمن زاروں کو جنتِ ارضی کے نمونوں میں تبدیل کر کے رکھ دیا۔ صنعتی تہذیب کی انگلی پکڑ کر وہ تمول اور مادی سائنس کے آخری زینے تک جی جا پہنچا، لیکن اس کے دل کی ویرانی کم نہیں ہوئی، بلکہ اس میں اضافہ ہی ہوا۔ اور

## شہریار نئی شاعری اور اس کا اعظم

حالاں ہی میں بعض نئے شاعروں نے اردو کا رشتہ ایک بار پھر ادب کے عالمی رجحانات سے جوڑ دیا ہے۔ ان میں سے وہ رجحانات خاص طور پر قابل ذکر ہیں جو جدید دور کے ثقافتی انتشار، ادب کے فقدان اور انسان کے بے چہرہ ہونے کے تصور سے پیدا ہوئے ہیں۔ ان کے زیر اثر جو نئی شاعری لکھی جا رہی ہے، وہ نئی نسل کے اس انسان کی آواز ہے جس کے پاس نہ اقتدار کا سرمایہ ہے، نہ آدرش کا آمینہ۔ اور جس کا وجود خود اس کے لیے ایک سوا یہ نشان بن گیا ہے۔ یہ ہر طرح کی دنیا نو سیت اور روایت کے خلاف ہے۔ اسے ایک ایسا باغی کہا گیا ہے جس کا کوئی آئینہ مل نہیں۔ اردو شاعری جدید دور کے اس جسدِ وطن انسان سے حال ہی میں متعارف ہوئی ہے۔ وہ لوگ جو روایتی سیمرخ کی طرح وقت کی ریت میں سر دبا رہے ہیں، ان کو پہلی نظر میں یوں معلوم ہوگا کہ یہ عجیب الخلق انسان جو ہر وقت بے سکہ خواب دیکھتا ہے، جو ہر وقت ہر سال نظر آتا ہے، جو بات بات پر چونک اٹھتا ہے اور جو نہ سوتا ہے نہ جاگتا ہے، شاید کسی دوسری دنیا سے یہاں آ گیا ہے، جہاں وہ بالکل تنہا محسوس کرتا ہے اور جہاں اسے ہر شے اجنبی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اگر ہم یہ انداز ہی سے اپنے گرد و پیش پر نظر ڈالیں اور ہم عصر تہذیب کے انتشار اور اضطراب کو سمجھنے کی کوشش کریں تو معلوم ہوگا کہ یہ آسیب ہمارے دور کی خصوصیت بن چکا ہے۔ ہمارا زمانہ کلچر کے زوال، قدروں کی پامانی اور یقین کے فقدان کا زمانہ ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ احساس

میکانکی زندگی کے کیسرے پن اور تیز رفتاری میں وہ خود کو بھی گھوبھیا۔ اس نے سمجھا تھا کہ نئے عالم متحرک ہے۔ وسائل اور ساز و سامان سے اس کی تمام مشکلیں آسان ہو جائیں گی اور اس کے سب مسائل حل ہو جائیں گے۔ امیدوں کا وہ طمس ٹوٹ چکا ہے۔ زندگی آج بھی موت کے گم میں ہے۔ مرگت آج بھی گریزوں سے بھری ہوئی کیشت کی، دل کے درد اور روح کے کرب کا آج بھی وہی عام ہے۔ زندگی پر غم کا شین چہرہ آج بھی ہے۔ حسرت آج بھی خون کے آنسو روتی ہے، اور ارمانوں کی بارات آج بھی بھکتی ہے۔

ہمارے دور کا سب سے بڑا امید صنعتی زندگی کی حشر سامانی ہے۔ اس سے پیدا ہونے والے غلغلہ میں زندگی اپنی وحدت کے احساس سے محروم ہو چکی ہے۔ زندگی کی ابتدا اور انتہا کا سراغ نہ پا سکنے اور اپنے وجود کا نصب العین نہ سمجھ سکنے کا احساس پہلے سے کئی گنا بڑھ چکا ہے۔ نیست و بود باند زندگی اور موت کے درمیان جو کشمکش جاری ہے۔ اس کا بھی انسان کو پہلے سے زیادہ احساس ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اس کی تقدیر اس کے اپنے ہاتھوں میں ہے۔ لیکن پھر بھی وہ اپنی خوشی و غم پر قادر نہیں۔ قدم قدم پر اسے ہاں اور نہیں یا جینے اور مرنے یا مٹنے اور نہ مٹنے کے درمیان فیصلہ کرنا پڑتا ہے اور یہ فیصلہ اسے اکیلے ہی کرنا پڑتا ہے۔ اس کی پوری ذمہ داری خود اس کے سر ہے۔ گوانسان کو اس فیصلے کا پورا اختیار ہے، لیکن یہ اختیار بجائے خود ایک جبر بن گیا ہے کیوں کہ انسان جب تک زندہ ہے وہ اس سے بچ نہیں سکتا۔ گویا یہ ایسی مصلیٰ ہے جس پر انسان کا وجود ہر وقت ٹٹکا ہوا ہے۔ اس ذہنی اضطراب میں زندگی کی کوئی چیز ویسے نظر نہیں آتی جیسے وہ اب تک نظر آیا کرتی تھی۔ نہ روشنی روشنی معلوم ہوتی ہے، نہ تاریکی تاریکی، نئی نس کے برافروختہ انسان کی دنیا میں نہ کوئی جھٹکوں کے ستر ڈھاتا ہے، نہ کوئی دواؤں کے گیت گاتا ہے۔ وصل و فراق، کامرانی و ناکامی، خوشی و غم سب بے معنی اور گزراں معلوم ہوتے ہیں۔ عجیب ہے مٹی اور عجیب احساس کا عالم ہے۔ یہ بے مٹی اور احساس اُس بے مٹی اور احساس سے یقیناً مختلف ہیں جن کے لغوی اور روحی معنوں سے ہمارے ذہن آشنا ہیں۔ یہ احساس ایک طرح کی آگہی بھی ہے۔ نئی شاعری اسی بے نام بے مٹی اور آگہی کی شاعری ہے۔ یہاں اس سے متعلق مزید گفتگو کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ شہر یار کے مجموعہ کلام اس کا علم سے ان دونوں کو ایک نظر دیکھ لیا جائے :

## لازوال سکوت

بہیب، لمبے، گھنے پٹروں کی ہری شاخیں  
کبھی کبھی کوئی اشلوک گنگنا تی تھیں  
کبھی کبھی کسی تپے کا دل دھڑکتا تھا  
کبھی کبھی کوئی کوئیل درد پڑھتی تھی  
کبھی کبھی کوئی چکنو اکھ جھکاتا تھا  
کبھی کبھی کوئی طائر ہوا سے لڑتا تھا  
کبھی کبھی کوئی پر چھائیں جھج پڑتی تھیں  
اور اس کے بعد مٹی آنکھ کھل گئی میں نے  
سر ہانے رکھے ہوئے تازہ دھڑانے کی  
ہر ایک سطر بڑا فور سے پڑھی سیکھ  
خبر کہیں بھی کسی ایسے حادثہ کی نہ تھی  
اور اس کے بعد میں دیوانہ وار ہنسنے لگا

اور اس کے بعد ہر اک سمت لازوال سکوت  
اور اس کے بعد ہر اک سمت لازوال سکوت

## سائے کی موت

دن کا دروازہ ہوا: بند شپ آرائی

راستے کروٹیں لینے لگے

گیلوں میں اداسی بھائی



سارے ہنگامے وہ سب رونقیں (دن کی ہزار)

گوشتی جیلوں میں ہوئیں قید

چلو اب نکلیں

اپنی تنہائی کے اس خول سے باہر

دیکھیں

اپنا سایہ کہاں جاتا ہے شب تار میں آج

کون سی یادوں کو جھپکاتا ہے

کس پل کو صدا دیتا ہے

آج کیا کھوتا ہے، کیا پاتا ہے

کس طرح بڑھتا ہے، گھٹتا ہے، بکھر جاتا ہے

کیسے مرجاتا ہے؟

شہر یار کے یہاں ان سے بھی بہتر نظمیں ہیں جن کا ذکر آگے آئے گا، لیکن ابھی ہم نئی شاعری کی فضا کی بات کر رہے تھے، وہ ان نغموں میں تمام و کمال موجود ہے۔ ان نغموں میں جس احساس کی کاغذائی بلتی ہے، وہ آگہی کی چوٹ کھائے ہوئے ہے۔ انسان کو اپنے سفر ارتقا میں آج تک جن جن کامیابیوں اور ناکامیوں کا سامنا رہا ہے، یہ آگہی ایک لحاظ سے ان سب کا حاصل ضرب ہے۔ یہ صدیوں سے دیکھے ہوئے خوابوں کی شکست کی آواز ہے۔ اس نے آرزوؤں کے آنسو چنے ہیں، ماضی کو تاریکی کے غار میں ترستے پایا ہے اور یادوں کے قافلہ کو سکوت کے سمندر میں غرق ہوتے ہوئے دیکھا ہے۔

یہ شاعری لفظ "تصوراتی" کے گھسے پٹے معنوں میں تصوراتی نہیں، بلکہ اس معنی میں تصوراتی ہے کہ اس کی اپنی ایک الگ دنیا ہے اور اس کا اپنا ایک موضوع ہے جس کی کوئی حد نہیں، اور جس کی کوئی منہی نیکی تعریف نہیں کی جاسکتی۔ اس شاعری کی اپنی کچھ علامتیں ہیں جو اسے معنویت عطا کرتی ہیں۔ میرے نزدیک اس شاعری کا جیسا اظہار شہر یار کے یہاں ہوا ہے، اس میں بنیادی اہمیت چار علامتوں کو حاصل ہے: خواب، آگہی، وقت اور موت۔ ان علامتوں پر ہمیں فوری یا ارداسی معنی مسلط کرنے کا کوئی حق حاصل نہیں۔ ان

کے معنی وہی مراد لینے ہوں گے جو یہ شاعری خود انہیں عطا کرتی ہے اور جن کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا۔ ان میں ایک طرف خواب اور آگہی سے پیدا ہونے والے تصورات میں کشمکش ہے تو دوسری طرف وقت اور موت سے پیدا ہونے والے تصورات ایک دوسرے کے ترمقابل ہیں۔ اگر ان چار علامتوں کی بنیاد ہی حیثیت کو تسلیم کر لیا جائے تو شہر یار کے ہاں استعمال ہونے والی باقی تمام علامتیں ان ہی کے پیچھے منسلک ہوتی نظر آئیں گی۔ سب کے پیچھے نظم "خواب" کو لیجیے:

نغمی آرزو کی بکھری ہے

رات شرما رہی ہے اپنے سے

ہونٹ امید کے پھڑکتے ہیں

پاؤں حسرت کے لڑکھڑاتے ہیں

دور پیکوں سے آنسوؤں کے قریب

نیند دامن سمیٹے بیٹھی ہے

خواب تبیر کے شکرستہ دل

آج پھر توڑنے کو آئے ہیں

اس حسین نظم کے آٹھ مصرعوں میں سات چیزوں کا ذکر کیا گیا ہے: آرزو، رات، امید، حسرت، نیند، تبیر اور خواب۔ اور یہ سب کے سب تصورات خواب کے ذیل میں آتے ہیں، جو اس نظم کا عنوان بھی ہے اس کے بعد ان دو نغموں کو غور سے پڑھیے:

## قَرِیبِ دَر قَرِیبِ

دن کے صبح سے جب بنی جاں پر

ایک مہم سا آسرا پا کر

ہم چلے آئے ایک طرف اور اب  
رات کے اس امتحان دریائیں  
خواب کی کشتیوں کو کہتے ہیں:

## ایک منظر

نیند کی سوئی ہوئی خاموش گھوٹوں کو جگاتے  
گنگنائے

مشعلیں پلکوں پر اشکوں کی جلائے  
چند سائے

پھر رہے تھے

رات جب ہم خواب کی دنیا سے واپس آ رہے تھے

ان دونوں میں سے پہلی نظر لفظ "دن" سے شروع ہوتی ہے جو آگہی کی علامت ہے اور  
خواب کے تصور پر ختم ہوتی ہے جو آگہی کی نفی ہے۔ اس طرح "ایک منظر" میں لفظ "سایہ" علامت ہے  
شعور انفرادی کی یا زخم خوردہ حساس انسان کی۔ آخری مصرع میں خواب کا ذکر ہے جسے شعور کے مقابل  
کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ گویا اس شاعری میں ایک طرف خوابوں، آرزوؤں اور امیدوں کی دنیا ہے  
اور دوسری طرف آگہی و حقائق کی۔ ان دونوں میں ایک طرح کی POLARIZATION یعنی  
رابطہ و تضاد ہے۔ یہ شاعری مواد کی سطح پر اپنا پنشن اسکی شکش اور تضاد سے حاصل کرتی ہے۔

یہ شاعری چونکہ تنہائی اور شعور کی دھوپ میں تھپسی ہوئی ہے، اس لیے اس کی نظریں کونج عافیت  
کے لیے زیادہ تر "رات" کی طرف اٹھتی ہیں۔ "رات" اور "خواب" کے سلسلے کے دوسرے امیجز میں  
"نیند" اور "مہتاب" قابل ذکر ہیں۔ آگہی کی دنیا میں مہتاب کے مقابلے میں "سورج"، "نیند" کے  
مقابلے میں "جاگتی آنکھوں" اور "رات" کے مقابلے میں "دن" کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلہ کی

سب سے کثیر الاستعمال علامت "سایہ" ہے۔ گو یہ لفظ اپنے روحانی معنوں میں یعنی دھوپ کی نفی یا گوشے  
عافیت یا سکون و راحت کے لیے بھی استعمال ہوا ہے، ملاحظہ ہو نظم "خواب آگہی" لیکن علامت کی  
حیثیت سے "سایہ" کا استعمال "خواب" کی ضد کے طور پر یا زندگی کے جسب کے باتوں بے بس انسان کے  
لیے یا شعور انفرادی کے لیے ہوا ہے جیسا کہ اوپر "ایک منظر" یا "سائے کی موت" میں دیکھا گیا۔ یا اس  
مختصر نظم سے ظاہر ہے:

## ایک رات کا منظر

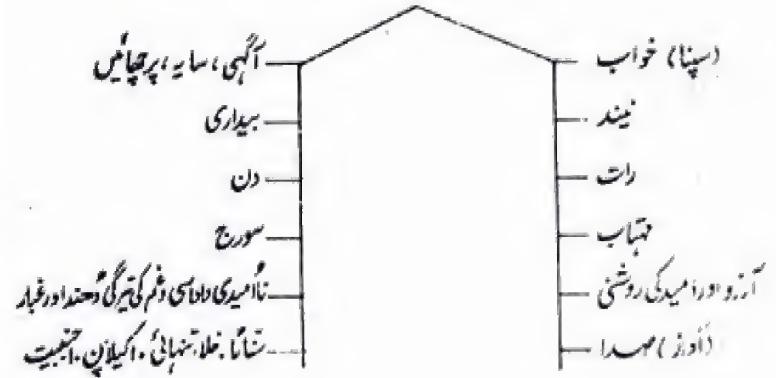
ہچکیوں کے بیچ و خیم کے سلسلے  
آہٹوں کے گھٹنے بڑھتے دائرے  
آنسوؤں سے تر تر تہاں  
دُھند میں بوس کچھ سرگوشیاں  
زرد و زرد مہتاب اور گرما کی رات  
آسمان کی سمت اک سائے کے ہاتھ

یہ نظم اس قابل ہے کہ اس کا شمار شہر پار کی حسین ترین مختصر نظموں میں کیا جائے۔ اس میں  
جتنے امیجز آئے ہیں وہ سب کے سب علامتی طور پر "سایہ" سے جوڑے ہوئے ہیں۔ اس شاعری میں "سایہ"  
کے علامتی معنوں میں بعض جگہ لفظ "پرچھائیں" بھی استعمال ہوا ہے (ملاحظہ ہو نظم "پرچھائیاں")، آگہی کی  
دنیا "دن کے عذاب کی" اور "سورج" اور "دھوپ" کی دنیا ہے۔ جبکہ "خواب" کی دنیا "نیند"  
"رات" اور "مہتاب" کی دنیا ہے۔ یہ "آرزو" اور "امید" کی روشنی کا مسکن ہے جبکہ آگہی کی دنیا  
میں "نامیدی"، "اداسی" اور "غم" ہے۔ آگہی کی دنیا کو "دشت" اور "صحرا" سے بھی تشبیہ دی گئی  
ہے، جس میں ہر طرف "خلا" ہی "خلا" اور "ستارے" ہی "ستارے" ہیں۔ انسان یہاں "جہنمی" ہے



اور "تنہائی" کا احساس اُسے کھائے جاتا ہے اور خواب کی دنیا سے کوئی "صدا" یا "آواز" اس تک نہیں آتی۔ خواب اور آگہی کی ان دو دنیاؤں میں جو پیچیدہ رابطہ قائم رکھے ہوئے ہے، وہ "وقت" ہے۔ اب اس کی مدد سے سمجھ کر کے ان دو سلسلوں کے باہمی ربط و تضاد کو یوں ظاہر کیا جاسکتا ہے:

وقت (لمحہ پل)



یہ وقت ہی ہے جو خواب اور آگہی، روزنید اور بیداری اور دن رات اور دن میں ایک گونہ تعلق قائم رکھے ہوئے ہے۔ وقت نہ جوتوان کی POLARIZATION یعنی باہمی ربط و تضاد باقی نہ رہے۔ اس شاعری میں وقت کی کوئی "زسیت" کا حاصل اور حقیقت "قرار دیا گیا ہے:

اندھے دن کو گونگی رات سے کیا نسبت ہے

گھائل پانڈک گہنائی گزروں کا سایہ

اس دھرتی کو کیوں بھاتا ہے

سورج کی سرشار ششائیں

اس دھرتی کو کیوں دستی ہیں

بزرگ کیوں اس آج کے پیکر میں ڈھلتا ہے

اور انسان کو آج اور کل سے کیا ملتا ہے

کیوں ہم نانی اور ماہر میں  
پل، لمحہ، دن، سال اور صدیاں  
یہ سب باتیں بہکی سی ہیں  
لیکن اپنی زسیت کا حاصل اور حقیقت صرف یہی ہیں

اس شاعری میں وقت ہی وہ مرکز و محور ہے جس کے گرد یہ سلسلہ تصورات مسلسل گردش میں ہے۔  
انسان کا مقدر یہی ہے:

دھوپ میں تنہائی کی جھمکوں کو بھلائے رہو  
دست کے صحرا میں بونہی ٹھوکریں کھاتے رہو

(وقت کے صحرا میں)

انسان لاکھ سمارے، ماضی پھر پلٹ کے نہیں آتا (وقت) انسان کو امر و فرذا کی بھی خبر نہیں۔ یہ دنوں اس کی دسترس سے باہر ہیں۔ (افسون امر و)۔ ماضی اندھیرا ہے اور مستقبل غبار کے علاوہ کچھ نہیں۔ جو کچھ ہے وہ حال ہے اور حال میں بھی لمحہ حال ہے۔ انسان (اصل لمحہ پل) بھی جیتا ہے۔ ("تضاد"، "مداوا") جس طرح وقت خواب اور آگہی کے سلسلے کو قائم رکھے ہوئے ہے اسی طرح وہ چیز جو اُسے منقطع کر دیتی ہے، وہ "موت" ہے۔ موت وقت کی نفی ہے۔ زندگی میں وقت کے تر مقابل اگر کوئی چیز ہو سکتی ہے تو وہ "موت" ہی ہے جتنی بڑی حقیقت وقت ہے، اتنی ہی سنگین حقیقت موت بھی ہے۔ ملائطہ ہونے پر نظم و قبرستان سے یہ انعکاس:

جہاں ہم سے خلوت گزیدہ گنہگار بندوں کی  
اک انجمن ہے

زہیں کا وہ حقہ حقیقت ہے ارض و سما کی

خودی کی خدا کی

موت ایک ایسا سچا ہے جو اس دور کے عذاب و کرب کے لیے شفا کا پیغام لاتا ہے۔ یہ انفرادی ذہن داری کے کھائے جانے والے احساس اور باشعور زندگی بسر کرنے کے لیے کیمیا کا کام کرتی ہے۔ چنانچہ شاعر زہر کو اس دور کا "نیا امرت" قرار دیتا ہے :

دواؤں کی الماریوں سے سچی اک دوکان میں  
مریضوں کے انبوہ میں مضمل سا  
اک انسان کھڑا ہے  
جو اک نیل کبڑی سی شیشی کے سینے پر لکھے ہوئے  
ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے  
مگر اس پر تو "زہر" لکھا ہوا ہے  
اس انسان کو کیا مرض ہے  
یہ کیسی دوا ہے ؟

موت کے ذکر کے ساتھ ساتھ ، اس شاعری کا سلسلہ تصورات مکمل ہو جاتا ہے۔ اب اس کو مربوط طور پر یوں پیش کیا جاسکتا ہے :



یہاں قاری کے ذہن میں لازمی طور پر یہ سوال پیدا ہو گا کہ یہ شاعری اپنی نوعیت کے اعتبار سے مثبت ہے یا منفی؟ تو غلطی ہے یا رجائی؟ اس سوال کا یہ جواب کچھ عجیب سا معلوم ہو گا۔ لیکن دقت تو یہ ہے کہ ان الفاظ

کے پرانے معنی میں یہ شاعری نہ تو غلطی ہے نہ رجائی۔ اس سے مثبت اثرات مرتب ہوتے ہیں نہ منفی۔ یہ سوال اکثر اس لیے اٹھایا جاتا ہے کہ ہم شاعری کے بارے میں روایتی طور پر مقصدی اور اصلاحی نقطہ نظر سے سوچنے کے عادی ہو چکے ہیں اور اس بات کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ یہ شاعری مالی و دوسرے کے دور سے لے کر اقبال و جوش و جگر تک کی شاعری سے اس لحاظ سے بالکل مختلف ہے کہ یہ براہ راست سماجی سیاسی نوعیت کی نہیں۔ یہ دور انگلی کے آشوب کا دور ہے۔ آج کا انسان اپنے شعور کے ہاتھوں پریشان ہے۔ اس کے دکھ درد اور غم کی نوعیت بالکل دوسری ہے۔ اس کی الجھنیں اور مسائل بھی کچھلے دور کے انسان کی الجھنوں اور مسائل سے مختلف ہیں۔ اور ان کا کوئی حل ابھی اس دور کے انسان کو نہیں سوجھا۔ اس لیے یہ شاعری سماج کی یا پیغام کی شاعری نہیں۔ یوں اس کے بعض جواب مایوس کن ہیں اور اس لحاظ سے اگر گوشش کی جائے ، تو اس میں مثبت اور منفی عناصر الگ الگ تلاش کر کے دکھائے جاسکتے ہیں ، لیکن ان سے کوئی واضح فیصلہ اخذ کرنا مناسب نہ ہو گا کیونکہ یہ اس شاعری کی معنوی وحدت کو مجروح کرنے اور اس کے ایک حصے کو نظر انداز کر کے دوسرے کو پیش کرنے والی بات ہوگی۔ انھیں اس کے اس طرح کی چند گوششیں کی بھی گئی ہیں جو ہر لحاظ سے معصومانہ ہیں اور ہماری ہمدردی کی مستحق ہیں۔ بات صرف اتنی ہے کہ یہ شاعری بنیادی طور پر پراس دور کے زخم خوردہ انسان کی اندرونی پیالیں ، روحانی کرب اور شعوری الجھنوں کی شاعری ہے۔ یہ ایک طرف خواب و انگلی اور دوسری طرف قیمت و موت کی توتوں کے درمیان کشاکش کی شاعری ہے ، اور زندگی کی معنویت کی تلاش میں سرگرم عمل ہے۔ یہ زندگی کے اصلی چہرے کو جیسا کہ وہ غم اور مسرت کے لمحوں میں نظر آتا ہے ، پہچاننے کی گوشش کرتی ہے اور حال کے لمحے حالیہ میں جننا چاہتی ہے مستقبل کی یہ شاعری قائل نہیں۔ اسے خود نہیں معلوم کہ انسان کی اگلی منزل کیا ہوگی بسنا اس کے نزدیک "سنسار" بھی ہے اور "پاگل کا سپنا بھی" (آدرش) چنانچہ یہ شاعری مسرت اور غم کے لمحوں کے احساس کی شاعری ہے۔

جہاں تک ان نظموں کے نام کا تعلق ہے اس امر کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ شہر یار نے بے معنی جدت طرازی سے کام نہیں لیا جو اکثر نئے شاعر دل کا طرہ امتیاز ہے لیکن جس سے غیر ضروری اشکال پیدا ہوتا ہے اور کلام سے طفت و اثر جاتا رہتا ہے۔ شہر یار نے اس سلسلہ میں روایت اور جدیدیت کے امتزاج کو ملحوظ رکھا ہے۔ ان کی مختصر نظموں تکنیک کے اعتبار سے نہایت کامیاب ہیں ان میں سے "خواب"



”فریب در فریب“ اور ”ایک منظر“ کا حوالہ دیا جا چکا ہے۔ ان کے علاوہ مجموعے سے ”پرچھائیاں“ اور ”قربِ قیامت“ بھی ملاحظہ فرمائی جائیں۔ یہ تمام نظمیں معنوی وحدت کے اعتبار سے مکمل اکائیاں ہیں اور مضمون کے تائر کو ابھارنے میں پوری طرح کامیاب ہیں۔

آخر میں شہر یار کی غزلوں سے چند اشعار دیکھیے، ان میں نئی شاعری کے ان تمام عناصر کی کار فرمائی ایک طبع اشارت اور یائیت کے ساتھ ملے گی، جن کا ذکر نظموں کے سلسلے میں اوپر کیا جا چکا ہے:

دل ہے تو دھڑکنے کا بہانہ کوئی ڈھونڈے  
بتھر کی طرح بے حس و بے جان سا کیوں ہے  
ہم نے تو کوئی بات نکالی نہیں غم کی!  
وہ زرد پشیمان، پشیمان سا کیوں ہے

زبان لی بھی تو کس وقت بے زبانوں کو  
سنانے کے لیے جب کوئی داستان نہ رہی

لوگ سر پھوڑ کر بھی دیکھ چکے  
غم کی دیوار ٹوٹتی ہی نہیں

ہوا کا بھونکا بھی جس راہ پر نہیں آتا!  
نہ جانے کس لیے اس راہ پر کھڑے ہیں لوگ

عجیب چیز ہے یہ وقت جس کو کہتے ہیں  
کہ آنے پاتا نہیں اور بیت جاتا ہے

یہ کیا جگہ ہے دوستو، یہ کون سا دیار ہے  
حدنگاہ تک جہاں غبار ہی غبار ہے  
ہمیں تو اپنے دل کی دھڑکنوں پہ یقین نہیں  
خوشا وہ لوگ جن کو دوسروں پہ اعتبار ہے

بزار پر کشش غم کی مگر ناشک ہے!  
مہیا نے غصہ یہ دیکھا تو لا جواب ہوئی

ہمیں تو یاد تھی بے ہری جہاں یوں بھی  
بہانہ مل گیا اس کو ترے تغافل کا

بے تاب ہیں اور عشق کا دعویٰ نہیں ہم کو  
آوارہ ہیں اور دشت کا سودا نہیں ہم کو  
یا ترے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے  
یا اپنی محبت پہ بھروسہ نہیں ہم کو

جو چند لمحے وقت نے دیے ہیں ان کا کیا کریں  
درِ حبیب دا نہیں، درِ حیات بند ہے

عجیب سا رخہ مجھ پر گزر گیا یارو!  
میں اپنے سائے سے کل رات ڈر گیا یارو!  
وہ کون تھا، وہ کہاں تھا، کیا ہوا تھا اُسے  
سنا ہے آج کوئی شخص مر گیا یارو!

نذرانہ تیرے حُسن کا کیا دیں کہ اپنے پاس  
لے دے کے ایک دل ہے سو ٹوٹا ہوا سا ہے

جب بھی ہلتی ہے مجھے اجنبی لگتی کیوں ہے  
زندگی روز نئے رنگ بدلتی کیوں ہے

ان اشعار میں جو انفرادیت اور تازگی ہے وہ عام قسم کی انفرادیت اور تازگی سے مختلف ہے۔  
ان میں نئے تغزل کی جو نئی نسل کے شاعروں کے یہاں عام ہوتی جاتی ہے۔ اس سے یہاں  
مصنف غزل سے ہماری محبت کا پتہ چلتا ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غزل بھی اس کے بدلے میں بڑی  
قیامی سے کام لیتی ہے اور ہمیشہ ہماری محبت کو کئی گنا بڑھا کر ہیں واپس کر دیتی ہے۔

(۶۱۹۶۵)

## نئی غزل کا جوان مرگ شاعر: بانی

کسے معلوم تھا کہ نئی غزل کا طہدار اور تازہ گو شاعر بانی اتنی جلدی موت کی آغوش میں چلا جائے  
گا۔ ۱۱ اکتوبر ۱۹۸۸ء کی شب میں دہلی کے ہولی نیلی ہسپتال میں بانی نے سفر آخرت اختیار کیا۔ اب جبکہ بانی  
اس دنیا میں نہیں ہے، چند سوانحی شخصیات کو محفوظ نگار دیا ضروری معلوم ہوتا ہے، بانی کا پورا نام،  
راجندر منچند راتھا۔ وہ نومبر ۱۹۳۲ء میں ملتان میں پیدا ہوئے اور ان لوگوں میں سے تھے جنہیں تقسیم کی  
موج بہا کر دہلی لے آئی۔ وقت کے ساتھ ساتھ دہلی کی ادبی، ثقافتی زندگی کے طوفان اور ہلکوں اور دلولہ  
خیزوں میں بانی خوب خوب شریک رہے۔ چوڑا ناک، نقشہ، کھلتا ہوا زنگ، گھٹا ہوا کرسی بدن آج سے  
چند برس پہلے کوئی سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ ایسا با صحت نمونہ نوجوان دکھتے ہی دکھتے گل گل کر اپنی  
امن کا نقش موبوم بھی نہیں رہ جائے گا، اور عین اس وقت جب اس کی غزل کی تازگی اور طر ح ساری  
شباب پر ہوئی، موت کی پرچھائیں اس کو گھیر لے گی۔ بانی نے ایم۔ اے۔ معاشیات میں کیا تھا اور جب  
نیک صحت نے ساتھ دیا، وہ دوبارہ اسمبلی خال برادری کے ایک معمولی اسکول میں درس و تدریس کی خدمت  
انجام دیتے رہے۔ کئی برس سے گھٹیا اور گردن کی شدید تکلیف کی وجہ سے وہ رخصت پر تھے اور انتقال  
کے وقت ان کی عمر انچاس برس سے زیادہ نہ ہوگی۔ اگرچہ مرض انتہائی تکلیف دہ اور اذیت ناک تھا اور  
کیسا کیسا دکھ بانی نے نہ اٹھایا ہوگا، موت کا زرتا ہوا بھیا ناک سایہ، دوستوں کی بے اتفاقی، انہوں اور



برجگانوں کی سب تو جہی، چھوٹے چھوٹے بچے، سہارے معدوم، اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا، سونا جانا سب خواب و خیال، کون سا دکھ ہے جس کا سامنا بانی نے دنیا ہوگا، لیکن حرف شکایت کبھی زبان پر نہ آیا۔ عجیب اتفاق ہے کہ نئی غزل کی کسی کسی ممتاز شخصیتیں کم عمری میں جدا ہو گئیں، ناصر کاظمی، ابن اشہا، خلیل الرحمن اعظمی، شکیب جلالی اور اب بانی۔ ان سب نے اپنے اپنے طور پر کثرتِ شعر کو سرسبز و شاداب رکھا۔ اور نئی فصلوں کا پتہ دے گئے۔ بانی کا پہلا مجموعہ ”حرف معبر“ ۱۹۷۲ء میں اور دوسرا ”حساب رنگ“ ۱۹۷۶ء میں منظر عام پر آیا تھا، اور تیسرا ”شغفِ شعر“ ۱۹۸۳ء میں پس از مرگ شائع ہوا۔

○  
بانی کے لیے کئی تازگی اور توانائی اور خود اعتمادی کے دور نے جس کا اظہار ہی رشتہ منکلم پر اسرار سے جوا ہوا تھا، بہت جلد سب کو متوجہ کر لیا تھا۔ وہ ایسے غزل گو کی کیفیت سے سامنے آئے تھے جسے اپنے ذہن و شعور اور زبان و ذرات پر پورا بھر کھڑا تھا، مجرم سے الگ رہ کر قدم بڑھانے کا حوصلہ ان میں شروع سے تھا۔ ان کی نثری جوڑی اور جوہرِ صبح بہت جلد انھیں تعقل کی ان کھلی فضاؤں میں لے آئی، جہاں ذہن و احساسِ حیات و کائنات کے آری سرور کے زیرِ دم سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ بانی کی شاعری محبت کی جہانیت یا اس کے جذباتی رویہ بانی پہلو سے بڑی حد تک پہنچ رہی کرتی ہے۔ نئی غزل کے شعراء میں شاید ہی کوئی دوسرا شاعر ہو، جس نے جسم و جمال کے تذکرے اور حواس کی تھر تھراہٹوں سے اس حد تک صرفِ نظر کیا ہو، اور اس کے باوجود اپنی غزل کو نگاہوں کا مرکز بنایا ہو۔ بانی صحیح معنوں میں نئی غزل کے نوکراسی شاعر ہیں۔ ان کے بیشتر معاصرین نے اس امر پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ ان کے یہاں جذبہ و احساس و فکر و فن کا ایسا فطری استحصال پایا جاتا ہے کہ ذہن اس کی چیمپ کی پریشِ عش تو کر سکتا ہے۔ لیکن اس کے اجزا کو پوری طرح تخلیقِ مشکل ہی سے کر سکتے ہیں۔ یہ بات کسی بھی اچھی شاعر کے لیے بھی جاسکتی ہے کیونکہ تخلیقی عمل کے تمام اجزاء کی تخلیق ممکن نہیں، اور کسی بھی تخلیق کے تمام مضمرات تک پہنچنا شاید کسی کے بھی ایسے کی بات نہیں۔ تاہم اس کے امتیازی عناصر تک رسائی حاصل کرنا ممکن ہے اور اس سے کسی شاعر کی انفرادیت یا شعری مزاج کی پہچان کا مسئلہ وابستہ ہے، اس سلسلے میں بانی کی بعض غزلوں کو سامنے رکھنا ضروری ہے:

ہم ہیں، منظرِ سید آسمانوں کا ہے  
اک عتاب آتے جاتے زمانوں کا ہے  
ایک زہرِ اسدِ غم، سینہ سینہ سفر  
ایک کردارِ سب داستانوں کا ہے  
کس مسلسل افق کے مقابل ہیں ہم  
کیا عجب سلسلہ امتحانوں کا ہے  
پھر ہوئی ہے ہمیں میوں کی تلاش  
ہم ہیں، اڑتا سفرِ بادِ دھلاؤں کا ہے  
کون سے معرکے ہم نے سسہ کر لیے  
یہ نشہ سا ہمیں کین نکالوں کا ہے  
سب چلے دور کے پانیوں کی طرف  
کیا نظر رہ گئے باغِ بانوں کا ہے

ان اشعار میں آسمانوں اور زمانوں کا ذکر، سینہ سینہ سفر، مسلسل افق، امتحانوں کا سلسلہ، نئی میوں کی تلاش، اڑتا سفر، اندھی اڑانوں کا شوق، معرکے سر کرنے کی آرزو، دور کے پانیوں اور گئے باد بانوں کے معنوی اندل کات توجہ طلب ہیں۔ ان میں نئے امکانات کی جستجو کی ایک شدید فکری غلطی ہے، لیکن ممکن ہے کہ یہ کیفیت صرف اسی غزل سے مخصوص ہو۔ اس لیے ضروری ہے کہ بانی کے کلام کے بعض اور حصوں کو بھی دیکھا جائے:

سیرِ شبِ لایمکاں اور میں  
ایک ہوئے رنگاں اور میں  
سافسِ خلاؤں نے لی، سینہ بھر  
پھیل گیا آسماں اور میں

سر میں سلگتی ہو، تشنہ تر  
دم سے اُلجھتا دھواں اور میں  
دونوں طرف جنگلوں کا سکوت  
شور بہت درمیاں اور میں  
خاک دھلا بے چراغ اور شنب  
نقش دنوا بے نشان اور میں

یہ کھنت محسوس ہوتا ہے کہ ہم کھلی فضا میں آگئے ہیں اور زمین و آسمان کی محدود دوسعتوں سے  
اُٹھے مل رہے ہیں۔ سریشب لامکاں، خلاؤں کا سانس لینا، آسمان کا پھیل جانا، جنگلوں کے سکوت کا  
شور، خاک و خد کا شب میں بے چراغ ہونا، نقش دنوا کا بے نشان ہونا اور بے کراہی کے اس تناظر  
میں سر میں سلگتی ہو اور دم سے اُلجھتے دھواں میں تنگ و تاز کا عمل اور اہم اہم کی تلاش طویل کا سلسلہ ہونا  
کیا ان اشعار کی تخلیقیت میں زمین و آسمان کی وسعتوں سے ہم کلامی کی کوشش فرداں کی وہی کیفیت  
نہیں ملتی جو پہلی غزل میں سامنے آئی تھی۔ غزل کے اشعار میں کسی کیفیت کا مسلسل ملنا اس کی خامی  
نہیں، خوبی ہے۔ پہلی غزل ان کے مجموعے ”صاحب رنگ“ کے شروع سے لی گئی تھی، دوسری مسلسل  
نسبتاً وسط سے تھی۔ اب ایک غزل آخر سے بھی دیکھ لی جائے:

ہیں، پسکتی ہوا پر سوار لے آئی  
کوئی تو موج تھی دریا کے پار لے آئی  
وہ لوگ جو کبھی باہر نہ گھر سے جھانکتے تھے  
یہ شب انہیں بھی سرور گزار لے آئی  
افق سے تابا افق پھیلتی بکھرتی گشتا  
گئی رتوں کا چمکتا غبار لے آئی  
میں دیکھتا تھا شفق کی طرف، مگر تیلی  
پروں پر رکھ کے عجب رنگ گزار لے آئی

زمین و آسمان کا جو ربط و تعلق پہلے کی دو غزلوں میں تھا، وہ یہاں مطلع میں موزن و دریا اور ہوا میں  
ہے۔ اس کے علاوہ اس غزل کی موزونیت میں نظم اور صبح و شام کے انجمن پر کچھ دل کو بھی خاصا دخل ہے، افق تا  
براہ افق پھیلنا، بکھرتی گشتا، رتوں کا چمکتا غبار، اداس شام کی یادوں بھری سلگتی ہوا، شفق، تیلی، رنگ گزار  
یہ سب کی رنگت زمین اور آسمان دونوں کے بنیادی رشتے سے پوری طرح مربوط ہے۔ بانی کے کلام سے کسی غزلیں  
ایسی پیش کی جا سکتی ہیں جن کی بنیادی کیفیت یہی ہے۔ ہر سلسلے میں ذیل کے اشعار پر بھی نظر دانی لی جائے  
جن میں بانی کی تخلیقیت کو بھرپور غماز کے مواقع میسر آئے ہیں:

خاک و خون کی دستوں سے باجب کر کرتی ہوئی  
اک نظر امکان ہزار امکان سفر کرتی ہوئی

ہاؤں تلے آج سی تشنہ زمینوں کی تھی  
سر پر نظارہ عجب اڑتے سحابوں کا تھا

کچھ نہ کچھ میرا یہاں چاروں طرف بکھرا ہوا ہے  
پھول سے مہتاب تک سب سلسلہ محفوظ کر لے

خود چاک باطن خبر ایک لمحہ  
عالم بہ عالم سفر ایک لمحہ  
فرزاں ہے کبھی لبو کے افق پر  
زہراب میں تر بہ تر ایک لمحہ  
پھیلے خلاؤں میں دیکھا کیے ہم  
ڈھونڈا کیے ہم دگر ایک لمحہ



کیا ان اشعار کی روح میں سمجھا کئے سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ کوئی تو پ ہے جو کسی گھٹن سے نکل کر کھلی فضا میں بے پناہ ہو جانا چاہتی ہے یا تجھل کی کوئی موج ہے تاب ہے جو سرشب لاکھوں کے نیچے نکل کھڑی ہوئی ہے۔ سفر کے لفظی اور معنوی اسلاکات میں اندھا سفر، اڑتا سفر، سینہ سینہ سفر، راستہ خیمہ گرد، نیز امان کے ساتھ آزاد اڑانوں، اونچی اڑانوں، کھلے آسمانوں اور نلاؤں کے سینہ بھرنا سر لینے کا ذکر ملتا ہے۔ اس کے علاوہ نئے پانیوں، امکان کی موجوں، گراں تا گراں پھیلی ہوئی فضاؤں ریتوں اور رنگوں اور جسموں کی من مانی کی تمثائیں ذہن کو آسمانوں کے نیچے کھلی فضاؤں میں لے جاتی ہیں، لیکن آزادہ روح جس اور حرکت کی اس بنیادی کیفیت کو رد کرتی ہوئی ایک اور کیفیت بھی بانی کے یہاں ملتی ہے۔ یہ اتنی زیادہ نمایاں تو نہیں لیکن اتنی کم نمایاں بھی نہیں کہ اسے نظر انداز کر دیا جائے۔ یہ دوسری کیفیت کاوش و تلاش کے بنیادی جذبے سے بڑی طرح نکراتی ہے:

کیا کہوں کیا تھی اُڑان خود میں خبر میں نہ تھا  
گم شدگی کے سوا کچھ بھی سفر میں نہ تھا  
آج دکھائی دیا جانے یہ کیا فاصلہ  
تجربہ کو خبر اس کی ہو، میری نظر میں نہ تھا  
ادھ کھلی کھڑکی سے ہم دستیں دیکھا کیے  
گھر سے نکلتے نہ تھے، بچپن بھی گھر میں نہ تھا  
سارے مکان، لاکھوں خالی دے نقش تھے  
برق، خلا میں نہ تھی، سانپ کھنڈر میں نہ تھا  
ریت بنی خود سراب رنگ بنا خود گلاب  
کوئی بھی منظر کہ خواب، میرے اثر میں نہ تھا

اُڑان، سفر، فاصلہ، دستیں، مکان، لاکھوں، خلا، یہ سارے تلازمات تو اسی بنیادی کیفیت کی تصدیق و توثیق کرتے ہیں جو اس سے پہلے کے اشعار میں سامنے آچکے ہیں، یعنی سفر، ذہنی ریتوں اور اُڑان آسمانی رشتوں کی خبر دیتی ہے۔ لیکن اس غزل میں چند اور معنیاتی نشانات

(SEMANTIC

بھی ہیں جن سے ایک منفاد کیفیت ابھرتی ہے، مثلاً گم شدگی، مکان، لاکھوں مکان کا خالی دے نقش ہونا، برق کا خلا میں اور سانپ کا کھنڈر میں نہ ہونا اور ان سب سے بڑھ کر ریت، سراب اور منظر و خواب کا اثر میں نہ ہونا، یہ تمام استعارے اور پیکر کیفیت سے ملو ہیں:

آج اک لہر بھی پانی میں نہ تھی  
کوئی تصویرِ روانی میں نہ تھی  
دولہ مصرعہ اَدل میں نہ تھا  
حرکت مصرعہ ثانی میں نہ تھی  
کوئی آہنگ نہ الفاظ میں تھا  
کیفیت، کوئی معانی میں نہ تھی  
خوش یقینی میں نہ تھا اب کوئی نور  
ضو کوئی خندہ گمانی میں نہ تھی

ایک اور غزل کا مطلع ہے:

عکس کوئی کسی منظر میں نہ تھا  
کوئی بھی چہرہ کسی در میں نہ تھا

بانی کے یہاں دھندلے دھواں، فبار، دودھ کی استعاراتی تکرار بھی اسی معنوی حوالگی کے ساتھ ہے۔ ان غزلوں کو مزید دیکھیے:

میں ایک بے برگ و بار منظرِ کرب میں سننا سنا ہٹ تمام بچ پوش اپنی آواز کا گفن ہوں  
مخاز سے لوٹتا ہوا نصف تن سپاہی میں، پنا لوٹا ہوا عقیدہ اب آپا پنے لیے وطن ہوں

دریدہ منظر کی سلسلے گئے ہیں دُور تک  
پلٹ پلٹ نظر رکھ زوال کرتا پاؤں گئے

خاک میں خوشبو نہ تھی، گیلوں میں جگنو نہ تھے  
خالی دہنبا تھے ہم، شہر غدا جوں کا تھا

اک دھواں ہلکا ہلکا سا پھلکا ہوا ہے افق تا افق  
ہر گھڑی اک سماں ڈوبتی شام کا ہے افق تا افق  
سینکڑوں دشتیں جھنجھتی پھر رہی ہیں کروں نگاروں  
آسمان نیل پیادری تانے پڑا ہے افق تا افق

باقی نے صاف صاف بھی کہہ دیا ہے :

اندرا نہ ایک بیک اٹھے گا حرفت ان نفی  
سب نشا پانفع، سب رنج ضرر نے جائے گا

”حرف معجزہ“ کے بیش تر نقادوں نے ”نظارہ لامعیت“ کو ”بی کا“ ”مقدّر“ کہا تھا اور ان کے اشعار کی مدد سے زندگی کی لامعیت کے ادراک و احساس کو نثر پر پیش کیا تھا۔ ہمارے نزدیک بانی کے بارے میں اس سے زیادہ غلط بات کہی نہیں جاسکتی۔ بلاشبہ ان اشعار کی مدد ہی کیفیت منفیت کی ہے لیکن ان کو بانی کے تمام کلام سے الگ کر کے دیکھنا غلطی ہوگی۔ اگر انھیں بانی کی پوری شاعری سے مربوط کر کے دیکھا جائے تو اس سوال کا جواب آسانی سے دیا جاسکتا ہے کہ اس طوفان نفی کی اصل نوعیت کیا ہے اور جس سلسلہ فکر کا یہ ایک مقام ہے، اس کی اس سے پہلی اور اس سے اگلی کوئی کیا ہے۔ مثال کے طور پر اسی پہلے مطلع کو دیکھیے ! میں ایک بے برگ و بار منظر... کفن ہوں وطن ہوں اور اس کا تقابل اسی غزل کے مقطع سے کیجیے :

عدم زوال ایک تیرگی ہے کسی افق سے سحر نہ ہرگز طلوع ہوگی کہاں ملک منتظر رہو گے !  
کو میرے سینے میں لاکھوں نسوٹوں سا ہے الاؤ بھی سے یہ روشنی نکال کر اک سماں میں ہی شب شکن ہوں

نیران ہم غزل اشعار کا معنوی تقابل بھی دیکھیں گے :

نہ منز میں تھیں، نہ کچھ دل میں تھا، نہ سر میں تھا  
عجب نظارہ لامعیت نظر میں تھا  
ہماری آنکھ میں آکر بنا اک اشک، وہ رنگ  
جو برگ سبز کے اندر، نہ شاخ تر میں تھا

دن کو دفتر میں اکیلا، شب بھرے گھر میں اکیلا  
میں کہ عکس منتشر، ایک ایک منظر میں اکیلا  
بولتی تصویر میں اک نقش لیکن کچھ ہٹا سا  
ایک حرف معتبر، لفظوں کے لشکر میں اکیلا

سر بسہ ایک چمکتی ہوئی تلووار تھیں  
موج دریا سے مگر برسہا برسہا تھیں  
میں کسی لمحے بے وقت کا اک سایہ تھا  
یا کسی حرف تہی اسم کا اظہار تھا میں

محراب نہ تبدیل، نہ اسرار نہ تمثیل  
کب اے درق تیرہ، کہاں ہے تری تفصیل  
آسان ہوئے سب مرعلے اک موجسہ پاسے  
برسوں کی فضا ایک صدا سے ہوئی تب دلیل

اس طرح نار سالی بھی کب تھی، یہ کیا امتحان ہے  
گاہہ نیمر صدا، گاہہ پامال چپ درمیاں ہے



دیکھ اک بوندِ خوں کے بکھرے کا نایاب منظر  
رُت بدلتی ہے گلشنِ ر ہوتا ہوا آسمان ہے

نغمی اور انہماک کی اس کشمکش کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنے سے پہلے ان اشعار کو مزیدلاحظہ کر لیا جائے :

مرے بدن میں گھلتا ہوا سا کچھ تو ہے  
اک اور ذات میں ڈھلتا ہوا سا کچھ تو ہے  
ہری صدائے سہمی، ہاں ہر البونہ سہمی  
یہ موج موج اچھلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اک گل تر بھی شہر سے نکلا  
بسکہ ہر کام ہر شہر سے نکلا  
بیں ترے بعد پھر اے گم شدگی  
خیمہ گرد سفر سے نکلا  
اے صوف ابروِ دال تیرے بعد  
اک گھنسا یہ شہر سے نکلا

پتہ پتہ بھرتے شجر پر ابرو برستادیکھو تم  
منظر کی خوش قیچی کو لمحہ لمحہ دیکھو تم

سیاہ خانہ امیدِ رائیگان سے نکل  
مکئی نضائیں ذرا آغبارِ بجاں سے نکل

آسمان کا سرِ دستا، پگھلت جاتے گا  
آنکھ کھلتی جائے گی منظرِ برکت جائے گا  
پھیلتی جائے گی چاروں سمت اک خوش رونقی  
ایک موسم میرے اندر سے نکلتا جائے گا

لڑاں بے کسبے لہو کے افق پر  
زہرِ اب میں تر بہ تر ایک لمحہ

دیکھئے کیا کیا ستمِ موسم کی من مانی کے ہیں  
کیسے کیسے خشک جھپٹے منتظرِ پانی کے ہیں

اس تند سیاہی کے پگھلنے کی خبر دے  
دے پہلی اذراں رات کے ڈھلنے کی خبر دے  
اے ساعتِ اول کے ضیاءِ زفر شستے  
رنگوں کی سواری کے نکلنے کی خبر دے  
طار کو دے آزاد اڑانوں کی نضائیں  
کہار کو دریا کے اچھلنے کی خبر دے  
سب کو سفر و سمت پسندی کا دے مُردہ  
اب گھاٹ کی سب کشتیاں چلنے کی خبر دے

”نظارہ لاسمیت“ سے سفر و سمت پسندی کا مُردہ، ایک شاعر کے تخلیقی سفر کا انتہائی امکانات کے نقطہ میں آجانے کے بعد اب یہ کہنا مشکل نہیں کہ یہ نغمی اثبات کی کاوش ہی کے عین سے پیدا ہوتی ہے۔ کیا اس منزل پر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ شاعر شعورِ حقیقت کے موجودہ منظر نامے

سے شدید طور پر ناآسودہ ہے۔ علوم عقلیہ نے انسان کو جس آشوبِ الٰہی میں مبتلا کیا ہے، کیا شاعر اس سے مایوس و غیر مطمئن نظر نہیں آتا اور رمیاتی غنوم کی تند سیاہی پر خلیقی ذہن کی فتح کو کیا وہ رنگوں کی سواری کئے کلنے اور گھاٹ کی سب کشتیوں کے چلنے سے تعبیر نہیں کرتا۔ شاعر جب اپنی شخصیت کی خود فریبی کے ظلم کو بے دردی سے شکست کرنے پر قادر ہے تو وہ الٰہی کی رمیات سے باغیہ اند سلوک کیوں کر نہ رفتار کئے گا۔ اُدخی اُڑان، آزاد اُڑان، کھلی فضاؤں، پھیلتے خلاؤں، سفر اُڑاتے سفر کی مرکزیت سے پہنچے بحث کی جا چکی ہے۔ یہاں مزید یہ بات غور طلب ہے کہ بانی کی شاعری میں آشوبِ زدہ الٰہی کے منظر نامے سے گریز و انحراف کی سب سے متحرک علامت ”ظائر یا پزندے“ کی صورت میں ابھرتی ہے :

اُڑ چلا وہ اک جدا خاکہ لیے سر میں اکیلا  
صبح کا پہلا پزندہ آسمان بھر میں اکیلا

ڈھانپ دیا سارا اکاش پزندے نے  
کیا دلکش منظر تھا پر پھیلانے کا

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں  
کہ ہم پزندے مقاماتِ گم شدہ کے ہیں

مست اُڑتے پزندوں کو آواز مت دو کہ ڈھائیں گے  
آن کی آن میں سارے اوراقِ منظر جائیں گے

ظائر کو دے آزاد اُڑانوں کی فضا میں  
کہاں کو دریا کے اُچھلنے کی خبر دے

پزندے کی علامت بانی کی شاعری میں زمین اور آسمان کے ربط و تعلق کو بھی ظاہر کرتی ہے کیونکہ پرواز کسی مقام سے شروع ہوتی ہے، فضا میں یہ کتنی ہی بلند ہو اقسام پذیر پھر کسی مقام پر ہوتی ہے۔ اب یہ بات واضح طور پر کہی جاسکتی ہے کہ بانی کی شاعری موجود سے لافورج کی طرف، مکان سے لامکان کی طرف اور اُن سے لامکان کی طرف مسلسل آمد و رفت کی شاعری ہے۔ یہاں آمد و رفت دونوں کی معنویت پر زور ہے۔ یہ گریز محض یا پرواز محض کی شاعری نہیں جو ذات یا تعلقت سے روگردانی کے مترادف ہے۔ نیز آسمانوں کی وسعت و بیکرانی کی طرف راجع ہونے سے مراد خود کا زوال بھی نہیں، ورنہ یہ مادرائی شاعری کی طرح استعجاب اور گم شدگی سے عبارت ہوتی اور اس سپردگی اور روبروگی کو راہ دیتی جو صوفیہ شاعری کی پہچان ہے۔ اسی لیے میرے نزدیک بانی کی غزل کو مادرائی احساس کی غزل کہنا مناسب نہیں۔ نہ ہی میں اسے رسمی محنوں میں تجربہ دہی کہنے کے لیے تیار ہوں۔ بانی کے تخلیقی عمل میں مرکز (NUCLEUS) اور محیط (CIRCUMFERENCE) دونوں

کی اہمیت ہے۔ ان کے نکلنا احساس کی جانِ طبیعی (PHYSICAL) نظام اور مابعد الطبیعی (METAPHYSICAL) نظام کا وہ بنیادی رشتہ ہے جو مرکز اور محیط میں بھی ہے، یعنی محیط کو بغیر مرکز کے اور مرکز کو بغیر محیط کے نہیں سمجھا جاسکتا ہے۔ بانی کا تخیل موجود و معدوم اور مکان و لامکان کی دونوں انتہاؤں کے درمیان (اگر کوئی انتہا انتہا ہے تو) مصروف سفر رہتا ہے اور یہ سفر عبارت ہے آسمانی رشتوں کے اعتبار سے تجسس سے اور زمینی رشتوں کے اعتبار سے تحریک اور توجہ سے۔ بانی کی غیر شخصی شاعری میں جو نئے معنوی افق سامنے آئے ہیں یا جو نئی تخلیقی جہت سامنے آئی ہے، وہ فکر و احساس کے اسی سفر سے مربوط ہے۔ یہ شاعری ذات کو آفاق کے اور آفاق کو ذات کے وسیلے سے دریافت کرتی ہے اور زمینی اور آسمانی عناصر کی تصادم اور متقابل قوتوں کے اس بنیادی رشتے سے ہم آہنگی اور ہمبکلامی کی خواہاں ہے جو تخلیق کائنات کا اور اس ہنگامہ رستی کا سب سے بڑا راز ہے۔

(۲)

اس مضمون کے شروع میں محبت کی جسمائیت سے صرف نظر کرنے کا ذکر آیا تھا، فقط اتنا ہی نہیں بلکہ انسانی تعلقات کی دھوپ، چھاؤں بھی بانی کا موضوع نہیں۔ ان کے یہاں انسانی تعلقات کا جو بھی تذکرہ ملتا ہے وہ قطعاً تعلق کے بعد کی کیفیتوں کا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ بانی کا ذہن انتہا سیدھا



ان کی انا اتنی بے قرار اور ان کی نظر اتنی بیتاب ہے کہ وہ انسانی رشتوں کو اپنی حد بنانے کے لیے تیار نہیں۔ اکثر بدبشتر وہ تجربات کو اپنی حدود سے ادا ہو کر پیش کرتے ہیں اور ان کے جذبات میں غلبہ و تحمل اور ہتھکڑی کیفیت ہے۔ ذیل کی قبیل کے اشعار ان کے دونوں مجموعوں میں بہت کم ہیں۔ اسی سے اندازہ ہو گا کہ وہ دلی واردات کو کس طرح یکسر محو کر سکتے ہیں اور اس وادی سے کیسے مرتب و منضبط ذہن کے ساتھ گزرتے ہیں :

وہ ٹوٹے ہوئے رشتوں کا حسن آخر تھا  
کہ چپ سی لگ گئی دونوں کو بات کرتے ہوئے

آج کیا لوٹے لمحات میسر آئے  
یاد تم اپنی عنایات سے بڑھ کر آئے

میں چپ کھڑا تھا تعلق میں اختصار جو تھا  
اسی نے بات بنائی وہ ہو شیار جو تھا

کہیں نہ آخری جھونکا ہو ملے رشتوں کا  
یہ درمیاں سے نکلتا ہوا سا کچھ تو ہے

اے دوست میں خاموش کسی در سے نہیں تھا  
قابل ہی تری بات کا اندر سے نہیں تھا

متابع وعدہ سنبھالے رہو کہ آج بھی شام  
وہاں سے ایک نسیا انتظار لے آئی

انداز گفتگو تو بڑے پرتپاک تھے  
اندر سے قرب سرد سے دونوں ہلک تھے

کب سے بھٹکتے ہیں باہم الگ  
لمحہ کم نہیں ہر باں اور نہیں !  
اگرچہ ذیل کا شعر جواب نہیں رکھتا :

دک رہا تھا بہت یوں تو پیسے میں اُس کا  
نہرا سے لمس نے روشن کیا بدن اُس کا

لیکن جہانیت کا ہستیاتی پہلو بانی کے یہاں تقریباً مفقود ہے، البتہ ”حساب رنگ“ کی دو تشبیہی غزلیں اس ضمن میں قابل غور ہیں :

لباس اس کا علامت کی طرح تھا  
بدن، روشن عبارت کی طرح تھا  
فضا صیقل سماعت کی طرح تھی  
سکوت اس کا امانت کی طرح تھا  
اداموج تجسس کی طرح تھی  
نفس، خوشبہ کی شہت کی طرح تھا  
بساط رنگ تھی مٹھی میں اس کی  
قدم اس کا بشارت کی طرح تھا  
تصور پر حس بکھری ہوئی تھی  
سماں آغوش خلوت کی طرح تھا

صدائے دل عبارت کی طرح ہستی  
نظرِ شمع شکایت کی طرح ہستی  
بہت کچھ کہنے والا پشیم کھڑا تھا  
فضا اجنی سی حیرت کی طرح ہستی  
کہا دل نے کہ بڑھ کے اس کو چھو لوں  
ادا خود ہی اجازت کی طرح ہستی

ایساں کو علامت ، بدن کو عبارت ، یاد کو سونچ جس اور نص کو خوشبو کی شہرت چھنے سے  
 ذہن معامو دو اور جو مرم باسکان اور لامکان کے اسی رتنے کی طرف جانا ہے جس کی وضاحت باقی  
 کے تخلیقی عمل کے سلسلے میں پہلے کی چابکل ہے فضا اور سماعت یا سکوت اور امانت یا قدم اور بیست  
 باسماں اور آغوش خلوت بانظر اور سمیع شکابت میں مجر دو غیر مجر دیا باندہ کا دبی ربط و تضاد ہے جو  
 زمین اور آسمان میں باغی اور قرار ہے ، نامی عناصر کے باہمی رشتوں کی باطنی وحدت کا احساس باقی  
 کے تخلیقی عمل کا ایسا پہلو ہے جو مجر دات کو غیر مجر دناغہ میں اور غیر مجر داشیا کو مجر دات کے آئینے میں  
 دکھانا اس کے معمولات میں سے ہے ۔ ذیل کے دو نمہ اشعار کی لطافت اور تہ داری بھی اسی تخلیقی  
 تشکیل پسندی کی بدولت ہے :

میں خلادوں میں آتا روق تیرے اقوام کا ہوں  
نقش جس پر تیرے بوسے اونیس کا نشان ہے

بدائیں زدورے چلتی تھیں ہنگامہ بلا کا تھا  
میں سنا نے کا پسیر منظر تیری صدا کا تھا

(۴)

شاعری میں احساس و نظر کی تازگی زبان و اظہار کی ندرت کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتی۔

معنی آفرینی کے عمل کو لفظوں کے تخلیقی استعمال کے عمل سے الگ کر کے دیکھا ہی نہیں جاسکتا۔ اتنی بات واضح ہے کہ زبان و بیان کی بانی کی گرفت مضبوط ہے اور انھوں نے اپنی تخلیقی قوت سے جو حکم پسند راہ اظہار فرمائی ہے، وہ غزل کی غازی اور داخلیت میں مطابقت کا ضامن ہے۔ نیچے کی تازگی اور معنی کی نازدار کاری دراصل انھوں بارے کرتے ہوئے لفظوں کو نئے سیاق و سباق میں نئے نئے انشادات کے ساتھ لانے میں ہے۔ اس کی متعدد مثالیں اوپر کے اشعار میں سامنے آچکی ہیں۔ یہاں لہجے کی انفرادیت کے بعض دو سکے پیلروں کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے، مثلاً بانی کے فن کا ایک خاص پہلو ان کی خوش ترکیبی ہے۔ ان کا شعری وجد ان نے معنی اور نئے مفہام کے ساتھ دینے کے لیے نئی ترکیبوں اور نئے مرکبات کو برابر تراشتا رہا ہے، مثلاً :

صمد حساب آرزو، محراب ہوا، مفہوم فراداں، باب تصور، بوسے بے ساختہ، رمز  
آشنائے تجسس، شرح شکایت، لمحہ کم مہرباں، لمحہ خندہ حواس، لمحہ لرزاں، لمحہ بے وقت، لمحہ  
غالی، لمحہ رائگاں، نشاط نفع، موج اندکافی، بے گناہ نفع و ضرر، طلسم کاری آغاز داستان طلسم  
خانہ رنگ، منظر بے چہری، قرب سردا، حرب تہی اکہ، عکس منتشر، ہلاک ہوا، خیمہ گرد سفر، سیاہ خانہ  
امید رائگاں، غصہ جسم و جان۔

رنگ زار، عدم تاثیر، محبت، خوش تعاون، هست پسندي، دفا قائم، کپاسي برف، شب بک، زود قابل، برابر قدم دوست، خوش تعميری -

بات صرف مرکبات ہی کی نہیں بانی الفاظ کی تکرار سے بھی کام لیا جاتے ہیں۔ وہ بعض معمولی معمولی لفظوں کی تکرار سے بھی فضا کی بے کراپی کو یا معنی کے بسط کو یا کیفیت کی گیرائی کے احساں کو بڑھا دیتے ہیں۔ خاص خاص الفاظ کی تکرار مثلاً پارہ پارہ ہونا، کھرے کھرے آنا جانا یا کھرے کھرے ہونا زبان کے معمولات سے ہے، لیکن بانی بعض ایسے لفظوں کو بھی مکرر لاتے ہیں جو پہلے اس طرح استعمال نہیں ہوئے تینچنڈا وہ ایک نئے معنیاتی تمت اور کشادگی کو راہ دیتے ہیں جو پیرائے اظہار کی لطافت میں اضافے کا باعث بنتی ہے:

بانی شیکن شیکن ساتھ ہزاروں بھی ہے  
کچھ یار د پارہ سا ہے تمہارا لباس بھی



یہ رات گزرے تو دیکھوں طرف طرف کیا ہے  
ابھی تو سب کچھ میرے لیے آسمان میں ہے!

فصیل شب سے عجب جھانکنے ہوئے چہرے  
کرن کرن کے پیار سے ہوا ہوا کے ہیں

وہ خاک اڑانے پر آئے تو سارے دشت اس کے  
چلے گدا ز قدم تو چمن چمن اس کا!

وہ روز شام سے شمعیں دھواں دھواں اس کی  
وہ روز صبح اُجالا کرن کرن اس کا

اک بوند میرے نون کی اڑی تھی طرف طرف  
اب سارے خاکدان میں چمک بھی ہے باکس بھی

طرب طرب ساری لذتوں میں  
میں زہر کی دھار ہوں سزا دے

اب ہے بانی فضا فضا محسوس  
گو نجست ہے مکان مکان خالی

کراں کراں نہ سزا کوئی سیر کرنے کی  
سفر سفر نہ کوئی حادثہ گزرنے کا

بانی کے پیرائے اظہار میں فارسی تراکیب تراشی کے ساتھ پرکاری فعل سازی کی طرف  
بھی توجہ پائی جاتی ہے۔ مرکبات اپنی نوعیت کے اعتبار سے اسمیہ احساس سے ملو ہوتے ہیں اور  
افعال اگر اسی پیکروں سے مرتب ہوئے ہیں یعنی ہم جمع فعل (اور یہ اسم ایک یا ایک سے زائد ہو سکتے  
ہیں) تو ایسے افعال فعلیہ احساس سے مشکل ہوتے ہیں۔ شعری وجدان اپنی تازہ کاری کے لیے جب  
جب عمل کے کسی سلسلے یا اس کے کسی پارے کا سہارا لیتا ہے تو فعلیہ اظہار میں ڈھل جاتا ہے۔ یہاں  
فعلیہ احساس کے تصور کی تفصیل کی گنجائش نہیں، لیکن اتنا طے ہے کہ بانی زمینی اور آسمانی شہوتوں  
کی بے پایابی کے اعتبار سے اور مجرود غیر مجرود پیکروں کے اعتبار سے اسمیہ احساس کے شاعر ہیں،  
اسی لیے ان کے یہاں شے نما تراکیب سازی کی اہمیت زیادہ ہے، لیکن فعلیہ احساس نے بھی کہیں  
کہیں ایسے شعر کہلائے ہیں جن میں ذہن ایک تازہ اور نئے اسلوب سے متعارف ہوتا ہے:

فضا کہ پھر آسمان بھسرتھی  
خوشی سفر کی اڑان بھسرتھی  
افتق کہ پھر ہو گویا منور!  
لکیر سی اک کہ دھیان بھسرتھی  
وہ اک فضا نہ زبان بھر تھا  
یہ اک سماعت کوکان بھسرتھی  
کھلدا سمندر کہ چاند بھر تھا  
ہوا کہ شب بادبان بھسرتھی  
نہ ٹوٹ پایا، وہ جانست تھا  
کہ واپسی درمیان بھسرتھی

فضا کو آسمان بھر کہنا یا سفر کی خوشی کو اڑان بھر کہنا یا سماعت کوکان بھر سمندر کو چاند  
بھر اور ہوا کو بادبان بھر کہنا فعلیہ احساس کا کرشمہ ہے جس نے شعری عمل میں تازگی احساس اور

لہجے کے نئے پن کی راہ کھول دی ہے۔ ایسے اشعار اسلوب و احساس کی ندرت کا بخوبی گواہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ ذیل کے اشعار کا معنیاتی فضا و غلطی احساس ہی کی بدولت ہے۔ شعر کا پورا معنیاتی ڈھانچہ اسی پر نکلا ہوا ہے۔ خط کشیدہ الفاظ اس کے منظر ہیں :

تو کوئی غم ہے تو دل میں جگہ بہت اپنی،  
تو اک صدا ہے تو احساس کی کہاں سے بھل

قدم زمیں پہ نہ تھے راہ ہم بدلتے کیسا  
ہوا بندھی تھی یہاں بیٹھ پر سنبھلتے کیسا

کوئی بھولی ہوئی شے طاق ہر منظر پر رکھی تھی  
تارے چمپ پر رکھے تھے شکن بستر پر رکھی تھی

لرز جاتا تھا باہر جھانکنے سے اس کا تن سارا  
سیاہی جانے کن راتوں کی اس کے در پہ رکھی تھی

کہاں کی سیر ہفت انلاک اوپر دیکھ لیتے تھے  
حسین اجلی کپاسی برف بال و پر پر رکھی تھی

یہ اسلوب بانی تازہ کاری معنیاتی تازہ کاری سے الگ وجود نہیں رکھتی۔ بانی کی غرضوں و دونوں سطحوں پر جو اصلاً باہم دگر مربوط و مخلوط ہیں، اپنی انفرادیت کا حق تسلیم کر لیتی ہے۔ اس کی فہم ان کی معنیاتی اور لسانی نظر ہے جو زندگی اور زبان کو اپنے طور پر برتنے اور اس کے گونا گوں اسالیب و مظاہر کو اپنے طور پر سمجھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ بانی نہ شخصیت کی خود غرضی کا شکار

ہیں نہ طلسم خانہ ذات کے امیر، وہ زمینی اور آسمانی دونوں رشتوں سے بیک وقت وابستگی کے شاعر ہیں۔ اگر وہ صرف زمینی رشتوں کے شاعر ہوتے تو جسمانییت کی رنگینوں کی داستانیں سناتے اور اگر صرف آسمانی رشتوں کے شاعر ہوتے تو اودالی بلندیوں میں کھو جاتے۔ وہ شعور حقیقت کے موجودہ منظر نامے سے انحراف ضرور کرتے ہیں لیکن صرف اس لیے کہ اگلی کی نئی دوتوں سے ہم کلام ہو سکیں۔ ان کے یہاں نفی کا تاثر اسی لیے پیدا ہوتا ہے کہ اس کے بغیر اثبات کی کوئی وقعت نہیں۔ اس شاعری کو زمینی رشتوں یا آسمانی رشتوں کے الگ الگ خانوں میں رکھ کر دیکھنا مناسب نہیں۔ بانی کے یہاں زمین زمین کے لیے یا آسمان آسمان کے لیے یا اقرار بند اتہ یا انکار بذاتہ اہم نہیں بلکہ اہم فن کا وہ باہمی رشتہ ہے جس کی وجہ سے ایک کو دوسرے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جاسکتا یا ایک کا وجود دوسرے کے بغیر بے مصرف و بے معنی ہے۔ بانی کی شاعری متقابل عالمی تو توتوں کے ہمہ گیر ربط و تعلق کے احساس و ادراک کی شاعری ہے جو اپنے تخلیقی تجسس، تحرک اور متوجہ کے پر پرداز سے بے کراں ہو جانا چاہتی ہے۔ اس شاعری میں ذرا سہ کو آفاق سے اور آفاق کو ذات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا بلکہ دونوں کو ایک دوسرے کے وسیلے سے پرکھنے اور پہچاننے کی راہیں کھلتی ہیں، اور یہی وہ نئی شعری بہت ہے جس کے ذریعے سے بانی نے نئی غزل کو نئی بشارت دی۔



براہ راست مابعد الطبیعیاتی مسائل سے انکھیں نہیں ملاتی اور تجربہ ہی فضاؤں میں پرواز نہیں کرتی، بلکہ طبیعات سے چپک کر چلتی ہے، یعنی زمین اور اس سے رنگا ہوا جو کچھ ہے، جن دانس، بیڑا، پودے، گھاس کے میدان، سبز نباتات، چرند پرند، مینڈک، سوراخ، گوش و غیرہ کائنات کی نظم آنے والی ٹھوس چیزوں سے اس کا تعلق ہے۔ ان چیزوں کو دل کی دھڑکنوں میں سمجھ کر اور ان کے گفتگو کر کے ساقی خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی شاعری زندگی کی شہیہ، بھرے پڑے پن اور بوقلمونی اور ان خارجی عوامل کے ذریعے سے داخلی مسائل تک پہنچنے کی شاعری ہے، چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ اس شاعری کی نوعیت نہ ذاتی ہے نہ مابعد الطبیعی بلکہ اس کا آہنگ کائناتی ہے۔

اس بات کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ یہ شاعری اس معنی میں ابلاغ پسند ہے کہ علامت و استعارہ یا تمثیل کنا یہ ابلاغ کی نفی نہیں بلکہ شعری تجربے کی نوعیت کے اعتبار سے حسن اظہار کے مختلف وسائل و پیرائے ہیں، اور ابلاغ حسن میں اضافے اور انہام کی تبادری کے ضامن ہیں۔ ساقی کا رخ چمکے کائنات کی طرف ہے، اس لیے وہ کم کلامی یا غور کلامی کے شاعر نہیں، وہ کم کلامی کے شاعر ہیں۔ انہوں نے اپنی نظم کم و بیش شاعری میں اس بات پر نظر کیا ہے کہ شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کی آواز دلوں میں اتر سکتی ہے۔ اس نظم کو ساقی کی شاعری کا مزاج نامہ سمجھنا چاہیے۔

یہ احساس کہ اک ذی رُوح  
میری آواز کے شعلے سے جھل سکتا ہے  
خاموشی کے ریشم سے کٹ سکتا ہے  
اتنا جاں پرور ہے کہ آنکھیں  
بند ہوئی جاتی ہیں خوشی سے  
بہیج جاتی ہیں

تاہم اس آواز کو جو چیز ہمیز کرتی ہے، وہ تباہی اور موت کا خوف ہے، یہ کسی منفی احساس کا اشاریہ نہیں بلکہ اس لیے کہ سمجھنے کی کوشش ہے کہ موجودہ دور میں انسان کا شعور کس کس منزل کی طرف رواں ہے۔ راشد نے ایک جگہ اس بات پر انکس کیا ہے کہ غم و اہم کار وایتی تصور اردو شاعری کی بیان کا رنگ ہے۔

## ساقی فاروقی

### زمین تیری مٹی کا جادو کہہاں ہے

ساقی فاروقی اردو شاعری کی نہایت زندہ اور توانا آواز کا نام ہے۔ ان کا سہو تپنے اور بیان کرنے کا انداز اتنا چھوٹا اور نرالا ہے کہ اسے کوئی نام دینا آسان نہیں۔ ساقی فاروقی اس عہد کے ان بیدار ذہن شاعروں میں ہیں جن کے تخلیقی ارتقا کا افق ہنوز روشن ہے اور جنہوں نے کسی مقام و منزلت نہیں بنایا۔ ان کا پہلا مجموعہ پیاس کا صحرا ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۶ء تک کے کلام پر مشتمل ہے، جب منظر عام پر آیا تو ساقی زندگی جانیے تھے۔ وہ برسوں سے لندن میں ہیں۔ زبان و ادب کے سوتوں سے کٹ کر شوگر کوئی آسان نہیں، لیکن ساقی کے دور کے مجموعے "راداز" سے جو دس گیارہ برس کی طویل مدت کے بعد شائع ہوا ہے معلوم ہوتا ہے کہ اگرچہ عمر کے ساتھ ساتھ بغاوت کی لہر کچھ کمزور پڑ گئی ہے، لیکن تخلیق کی آگ روشن ہے اور انہی کا نشہ کچھ بڑھ گیا ہے۔

زندگی اور اس کے گمنے پن سے ساقی کا رشتہ ہمیشہ مضبوط رہا۔ نئی شاعری سینکڑوں رنگوں کے پھول کھیلنے کی فضا سے عبارت ہے اور چونکہ ہر رنگ میں انفرادی اظہار کی بہار کا ثبات لازم ہے، اس لیے اس دور میں انداز فکر، لہجے، طرز بیان اور اسلوب کے اتنے مضبوط اور اتنی بہتیں ہیں کہ ایک رنگ دوسرے کو کاٹا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ تاہم اس جلوہ صدر رنگ میں دھنک کی سی کیفیت ہے، اور رنگوں کا اختلاف و امتزاج حسن کاری کا لازمہ بن کر سامنے آتا ہے۔ ساقی کی شاعری کے بارے میں پہلی بات یہ ہے کہ یہ اپنے میں مگن نہیں یعنی یہ اس طرح انکشاف ذات کی شاعری نہیں جس طرح اس عہد کی زیادہ تر شاعری ہے۔ چنانچہ یہ

’پریس کا صحرا‘ میں غم و امل کی رومانی پر چھائیاں کچھ تو زنگینیت کی وجہ سے ادکھ رہیں بلوغ کے جذبات کے تحت  
ملتی ہیں لیکن رادار تک پہنچنے پہنچنے ان کی نوعیت بدل گئی ہے۔ مثلاً پہلی کوشش تو یہی ملتی ہے کہ اگر ممکن ہو  
تو کسی طرح درد کی تفصیل توڑ دی جائے۔

جسم کے چاروں طرف

درد کی تاریک تفصیل

فات کے جس میں کہلا گئی آواز میری

غم کی تلخار سے دل بند ہوا

قلب پیوندی ارباب امل تو ہوگی

شہر میں کوئی دھڑکتا ہوا دل —

دل کوئی سناؤ نہ علم تو ہوگی

(محاوہ)

دربالعموم اس کیفیت نے اس افسردگی کو راہ دی ہے جو تخلیقی عمل کو کام کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ کہیں  
”بے زاری و بے لطفی“ کا پتہ دیتی ہے اور کہیں گارے کیلئے دھوئیں کی شکن میں ابھرتی ہے اور کہیں زبان  
پر ”کسیلا“ ذاتی پھوڑ جاتی ہے۔  
مقدرانسانی کے استغہایے کا یہ کسیلا پن جگہ جگہ حواس کو ڈنسا ہوا نظر آتا ہے :

دلوں کے جزیروں میں

اشکوں کے نیلم چھپے ہیں

رگوں میں کوئی رودِ غم نہ رہا ہے،

ہمیں موت کی تیز خوشبو نے پاگل کیا ہے

امید طر کی سُرخ آبدوزوں میں سمجھے

تبہا ہی کے کائے سمندر میں بہتے چلے جا رہے ہیں

کوں تاکلاں ایک گاؤں کا کیلا دھواں ہے  
زیر تیری مٹی کا جادو کہاں ہے

(موت کی خوشبو)

موت کی تیز خوشبو سے بچنے کے لیے ساقی فاروقی شہر آئندہ کے دروازے پر بار بار دستک دیتے ہیں۔  
منتر کی تھوڑی نورت بنا کھڑا ہے، اٹس سے مس نہیں ہوتا۔ کائنات کے حبیب بکنگھم پلیس کے سامنے ایک  
زبروں عالی زمر کی حقیقت بھی کیا، اور زمر بھی ایسا جس نے باطنی اقدار کے سارے اچھے بھلا دیے ہوں اور  
اپنے آپ ہی عظمت کے دروازے خود پر بند کر دیے ہوں۔

ایک پالگل کی صورت کھڑا ہوں مگر

منتر ہی مسکراتا نہیں

اس کی بے جہر آنکھوں میں

پیتے کی قیاد —

— یادِ نظروں کی منڈی چمک

پاس درمی

(اہمِ غم سہی)

یاد آتا نہیں

(شہر آئندہ کے دروازے پر)

ایسی حالت میں / زیر تیری مٹی کا جادو کہاں ہے / کی منوریت واضح ہو جاتی ہے۔ آج کا انسان  
اہمِ غم بھول چکا ہے شہر آئندہ کی خواب گاہوں میں بھانسنے کی گنجائش نہیں۔ آسمانوں میں پرواز کا مزہ  
جاتا رہا۔ ایسے میں مٹی کا بلدا وائندہ سے شدید تر ہو جاتا ہے۔ ساقی فاروقی کے کائناتی آہنگ کا بنیادی رمز  
ہیں بے روادار مٹی اور اس کے منظر ہر کی طرف کھینچے ہیں، مٹی کے جادو کی جہتوں میں سفر کرتے ہیں اور  
مٹی کے منظر ہر کی کشیش اور برتاؤ کے اسرار کی دریافت میں مگن نظر آتے ہیں۔ مٹی کے بلاوت کی پہلی  
بنیادی تہک بدن کی ہے۔ بدن سے وابستگی کا ثبوت پریس کا صحرا میں ملتا ہے اور رادار میں بھی۔



شروع کی نغموں اور غزلوں میں دشت، صحرا، ریت، پیاس اور کافی گھٹا کے جو پیکر بار بار ابھرتے ہیں — وہ اس گھنا میہ کی فضا میں بدن کی تشنگی، طلب اور تڑپ کو ظاہر کرتے ہیں ا ریت کی صورت جاں پیاسی تھی، آنکھ ہماری نم نہ ہوئی، رہو لہان، خون میں لت پت، خوں پاشی، بدن کی آگ شعلہ، زخموں کے سسرخ گلاب، داغوں کے بد مزید وغیرہ الفاظ — جو ساقی کے یہاں بار بار چمک جاتے ہیں، بدن سے وابستگی کے اظہار لیے ہیں۔ بدن سے وابستگی سے مراد عہد کے آسیب سے بھاگ کر جنس میں پناہ لینا نہیں جنس زدگی یا لذت اندوزی تو بہر حال نا سودگی کو راہ دیتی ہے اور پھر زمانے کی بے رحمی کی طر ت دھکیل دیتی ہے۔ اس کے برعکس ساقی کے یہاں بدن سے وابستگی سے جسم کی وہ لطافت اور حساسیت مراد ہے جو زندگی کو دس اور جس دیتی ہے۔ ساقی کے یہاں بدن برہر طبع کے نفسی موانع سے ہٹ کر ایک لمس ناز اور رنگ ناز کے طور پر ملتا ہے یعنی انسانی حُسن جتنی اور جسمانی معنی میں بھی اور اس کا ثنائی معنی میں بھی جو اس کا زنا و حیات میں انسان کا بوجھ بٹا کر مایہ ادرا س کے پورے وجود کو سرشار کر دیتا ہے :

پاؤں میں سونے کے گھنگرو باندھ کر  
ناچتی ہے رات کی نیلیری  
نجل کے آخر بچہ گئی پت بھری آگ  
تو گلابی کونپلوں میں چھپ گئی  
میرے سینے میں کھلے نخت کے پنوں  
روح کی اور جسم کی دیوار سے  
اب بہت آگے نکل آتی ہے رات  
بہم نہ جانے کون سے موسم میں ہیں

(وصال)

یہ چھوٹی سی لیکن نہایت موثر نظم جو با صرہ اور لامبہ کے بچنے ہوئے زندہ پیکروں سے تھر تھارتی ہے، پہلے مجموعے سے لی گئی ہے اور بلاشبہ ساقی کی بہترین نغموں میں سے ایک ہے۔ پہلے دور کی اس نوع کی نغموں میں شرح گلاب اور بد مزید، پری خانہ اور تسلی اور دوسرے دور سے امانت، نا محرم، ہی سک، ہا کرہ، داشتہ، بانجھ اور کبیر مار یا تریز خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ بات لائق غور ہے کہ بدن کے جاسے گئے

احساس اور محبت کا جو دائرہ پہلے دور میں تسلی سے شروع ہوتا ہے، دوسرے دور میں وہ امانت میں مکمل ہوتا ہے۔ تسلی معصوم محبت کی نظم ہے، نہایت پیاری اور ہلکی پھلکی :

وہ پاگل تھی  
پاگل پن میں  
اس کے پر کانٹوں سے اُچھڑ کر ٹوٹ گئے  
اب اپنے زنجی پروں پر  
اک پہلے پتے کے نیچے  
بیٹھی ہے اور سوچتی ہے  
سوچتی ہے اور روتی ہے

یہ تو مری محبت ہے  
یہ تو مری محبت ہے

پیاس کا صوا کی یہ معصوم تسلی رادار میں امانت میں ملتی ہے، لیکن شاعر انسانی رشتوں کو مبہم ہیں زیادہ بے رحمی سے دیکھ سکتا ہے۔ امانت محبت کی معصومیت کی نہیں زندگی کی تصویر ہے جو ہر انسان میں پنہاں ہے۔ یہ نظم جنس کا دوسرا رخ پیش کرتی ہے۔ یعنی مرد کی اشتہا، بے رحمی اور ہپانہ خود غرضی کا :

اک قصبہ کے  
اک اسکول میں  
اک لڑکے نے ٹھکی ہوئی اک تسلی پکڑ لی تھی  
اور رہائی کی کوشش میں  
اس تسلی کے پروں کا اودا نیلا رنگ  
فضا میں بکھر گیا تھا

اس لوگے بنے  
مینر کے اوپر، پیرپرٹ کے نیچے رکھ کر  
اس کے پرماجس سے جلائے  
اور اس کا دھڑ  
پنسل کاٹنے والے چاقو سے  
دو حصوں میں بانٹ دیا تھا

دو رو کا تو جلا گیا

پر تیس برس سے

اس کا گندا چاقو میرے پاس ہے

اور چاقو پر

اس مٹیائے پیلے خون کے دھبے اُجھن ہے

اور زباں پر ایک کسیلا پن ہے

اتنی تمکُن ہے

نیند سے پاگل ہوں

مرد کی بہیمیت اور درندگی سے متعلق یہ ایک نہایت پُر تاثیر نظم ہے، اور اس کے تمثیلی سرائے نے اس کو معنی خیز بنا دیا ہے۔ بات یہاں بھی تسلی ہی کی ہے، لیکن اصل چیز وہ عمل ہے جس کے باعث تسلی کو مینر کے اوپر پیرپرٹ کے نیچے رکھ کر اس کے پرماجس سے جلائے گئے، لیکن بنیادی شخصیت تسلی کی نہیں، اس گندے چاقو کے جس سے تسلی کا دھڑ دو حصوں میں بانٹ دیا گیا اور جس پر مٹیائے پیلے خون کا دھبہ ابھی تک ہے، یہ گندا چاقو مرد کی سرشت ہے، مرد کے غیر من مضمر جو موقع ملے پر تسلی کے دھڑ کو دو حصوں میں بانٹ دیتی ہے۔ ساقی کی امجری میں رنگوں کی خاص اہمیت ہے، رہائی کی کوشش میں تسلی کے پردوں کا اودا نیلا رنگ نفا میں بکھر جاتا ہے۔ اس میں مرکزی تاثر اودے پیلے رنگ کا ہے جس سے ایک نسائی کیفیت نظروں میں سما جاتی ہے۔ اس طرح مٹیالا پیلا خون کا دھبہ مرد کی بہیمانہ شخصیت کی

موثر پہچان ہے۔ نظم تسلی میں زخمی تسلی کے ایک پیلے پتے کے نیچے بیٹھنے کا ذکر ہے۔ یہاں پیلے پتے تسلی کی دل کی ٹنگستی کا پیکر ہیں۔

ساقی کے یہاں زبان کا تخلیقی استعمال ایک نئے درجہ حرارت پر مٹا ہے۔ نئے لفظ یا نئی ترکیبیں تو سامنے کی بات ہے۔ اصل چیز زبان کی صرغی و نحو کی توسیعات، نئے طرزے اور انسلالات، لفظیات کا نیا مزاج یا نظام اور نئے اسلوبیاتی پیرائے و معنیاتی جہات ہیں جو ساقی کی پوری شاعری میں بکھرے ہوئے ہیں (اگر مضمون میں ان امور کی طرف ممکنہ حد تک اشارے کیے جائیں گے، لیکن شاید ہر جگہ یہ ممکن نہ ہو۔ ان مقامات پر ایسے نغظوں یا کلموں کے نیچے خط کھینچ دیا گیا ہے۔ ساقی کے شعری مزاج اور اسلوبیاتی نظام کو سمجھنے کے لیے ان پر نظر رکھنے سے مدد ملے گی)

اب تسلی کے بلاوے کا ایک اور رخ دیکھیے۔ خواہش صرف گندہ چاقو ہی نہیں۔ کشنٹ کا ایک پہلو فطرت کی طرح بھی کھلتا ہے، اور اس گندہ کا ایک رخ تقدس آشنا بھی ہو سکتا ہے۔ سب سے زیادہ ترزا اس لحاظ سے دلچسپ نظم ہے کہ اس میں جنسی خواہش کو بائیدہ ادارت شعاع آشنا احساس کے ساتھ پیش کیا ہے۔ نظم کے پتہ جیسے ہیں / جسم کی ایذا دہی میں / روح کی خود لذتی میں / کیا ملے گا / اور اس کے فوراً بعد / سبز گدے / سوگ ساگر میں / نسائی نہیں بنائے / اور پانی کاٹنے کی / جو مذمت کی گئی ہے وہ جنس کے عینیت پسند نقطہ نظر کی نفی کرتی ہے، اور اس نظم کو جدید بناتی ہے:

یاد بستر میں  
تمنا کے پرانے آنے کے سامنے

جسم کی ایذا دہی میں  
روح کی خود لذتی میں

کیا ملے گا؟

روزِ جلی فش کی صورت  
نارسی کے بادباں کو لے ہوئے

سبز گدے سوگ ساگر میں



نئی لہریں بنانے  
اور پانی کاٹنے میں  
کیا لے گا؟

بات صرف جنسی جذبے کے تقدس کی نہیں بلکہ ہزاروں لاکھوں برسوں کے اس احساس کی ہے جو تخلیق کار نے اس کا سلسلہ نوازل کے دھندلکے سے مل جاتا ہے۔ جنسی جذبے کی تقدس و طہیہ متصفوانہ موضوع ہے اور عہدِ وسطیٰ کی شاعری کی خصوصیت خاصہ ہے۔ لیکن جو چیز زیرِ نظر نظم کو متصفوانہ بننے سے بچا لیتی ہے وہ جنسی جذبے کا تفریح نہیں بلکہ فرد کا یہ وجودی احساس کہ وہ خود تخلیق کے با اختیار لہجوں کا لائق سلسلہ ہے، اس وجہ سے وہ خود روحِ تقدس یا نورِ ازل ہے اور چونکہ وجود کا ایسی ہے اور تخلیق کار بھی اس لیے "خدا" ہے، چنانچہ رازِ بستہ چھاتیوں کے چاندی کٹوروں سے چھلکنے کی خواہش صدیوں کو آواز دیتی ہوئی معلوم ہوتی ہے :

اپنی تنہائی میں اک دن میری تنہائی ملا دو  
میں ہی روحِ تقدس ہوں  
نورِ ازل ہوں  
دیر سے تم میں پھپھا ہوں  
جن دھنک لہجوں کو اپنے دھیان میں

زنجیر کر کے مٹھن جو  
میں انہی کا سلسلہ ہوں  
اور تمہاری رازِ بستہ چھاتیوں —  
چاندی کٹوروں سے چھلکنا چاہتا ہوں

ادھر ساقِ فاروقی نے ہر طویل شری نہیں لکھی ہیں۔ ان میں شیرِ امداد علی کا میدک اپنی معنوی تہذیبی

اور میجر کی اعتبار سے انوکھا تجربہ ہے۔ شیرِ امداد علی، مزے کا نام ہے نظم کا مرکزی خیال غالباً یہ ہے کہ غصب انسان کی فطرت ہے، علم ہو یا کوئی اور چیز جو کو ایک بار ہم حاصل کر لیں، اپنائیں یا اپنی شخصیت کا جز بنالیں، اس سے دوسروں کو محروم رکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن اس نظم کی ایک اور معنوی جہت بھی ہے اس کی ساری امیجری تالاب اور پانی کی ہے۔ پانی کا بلا دامتھی کے بلا دے سے الگ نہیں۔ ساقی کے یہاں پانی کا بلا دہنسی خواہش کے استعارے کے طور پر کی جگہ ابھرتا ہے۔ اس نظم میں / منیائے تالاب میں / اس ادھ کھلے کنول پر / وہ بہار مٹی / جو دھینے والی آنکھوں میں دھنک کھلاتی ہے / ادھ کھلے کنول اور آنکھوں میں دھنک کھلنا دونوں جنس کی کشش کے استعارے ہیں۔ اس کے نورِ امداد پیر پانی کا بلا دہنسی / اس ساحرِ کشش سے ہار کر / اپنا تہہ تار کر / وہ مردہ پانی میں کود پڑے / یہاں پانی کا بلا دہنسی، ساحرِ کشش، تہہ تار کر اور مردہ پانی میں بے اختیار کود پڑنا غور طلب ہے۔ معاملہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ اس کے بعد شیرِ امداد علی کے جل گئی سے اٹھنے اور گل گشتوں سے شاکرِ بہروں کے شور سے ڈر کے ہر طرف بھاگنے کا معنی خیز ذکر ہے :

جل گئی سے اٹھنے  
تو ہفتے عشرے کے جل کے مانند  
نرم اور غلام سردی داسے  
گل گئی  
(صد کارِ میڈکوں کے  
ددار بچے)  
شاکرِ بہروں کے شور  
سے ڈر کے  
خزیرِ برطانت بھاگ کھڑے ہوئے  
اور شیرِ امداد علی گلے گلے پانی میں تھے  
اور کنول دور تھا —

پانی، تالاب، کنول، دھنک، ساحرِ کشش، تہہ تار کر، جل گئی، گل اور گل گشتوں کی تمثیلی فصاحت

میں میرے لیے اس نظم کو ایک زمینی جنسی نظم کے طور پر پڑھنا اظہارِی اعتبار سے زیادہ باعنی ہے۔ اس کے بعد ڈیڈا آب خوار کا ذکر ہے، اس / نڈارے کی سرعت سے / جس میں ہوا بھری ہو / اور ہاتھ سے چھت جائے / بھی جنسی عمل کی تشیل ہے۔ موسم بدلے ہیں، ایک بیتے ہیں، انسان خواہ شہر بے یا ملک، خواہش اس کے غیر میں ہے، اور / ہو میں وہی صدا جھکورے لیتی ہے / باہر آنے دو / اس زمان سے باہر نکلے دو / اور

شیر امداد علی  
پانی کی امانت  
غصب کیے  
اپنے گھر میں زنجیر ہوئے نیٹھے ہیں  
باہر پانی کھڑا ہے

غرض یہ خواہش صرف انسان کے وجود اور سائیکس میں ہے بلکہ اس سے باہر بھی دائرہ درد اور گھیراؤ لے رہتی ہے۔ نظم کی آخری سطروں میں / اپ / کا تو تو بھی اسے پانی کے بلا دے کی معنیاتی مرکزیت سے منسلک کر دیتا ہے۔

اور پانی میں سپیل کے پتوں کی طرح  
سائے  
خستگیں آنکھوں دا لے  
پیلے پیلے میڈک اپنا گھیراؤ لے  
پڑے ہوئے ہیں

اس نظم کی دوسری معنیاتی جہات بھی ہو سکتی ہیں۔ اس سے آسانی اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہاں جنس اور بدن کی کیفیات دوسری زمینی کیفیات کے ساتھ کس طرح گھل مل کر وارد ہوئی ہیں۔ معنوی گھٹاؤ کی یہ سچیدہ کیفیت ساقی کی پوری شاعری میں جاری و ساری ہے۔ ساقی اگر صرف مٹی کے بلا دے کے شاعر

ہوتے تو بھی ان کے جعینوں ہونے میں کام نہیں تھا۔ لیکن مٹی کا بلا دہ ان کی شعری جمالیات و معنیات کی صرف ایک جہت ہے۔ دوسری جہت زندگی کے وہ سینکڑوں ہزاروں روپ اور ان گنت مسائل و مطالبات ہیں جن میں ساقی کا زمین زمینی تقاضوں کے ساتھ ساتھ بنتا ہوا چلا جاتا ہے۔

ساقی کی پیدائش گو رکپور میں ہوئی اور ان کا لڑکپن وہیں گزرا۔ پانی، بارش، تلاب، کنول، جیل کنجیاں، سانپ، چھتریاں، مینڈک، گل گتھے، چھتریاں، جنگلوں کی شبیہیں یوں تو برصغیر میں کہیں بھی ہو سکتی ہیں لیکن پورب کی مٹی اور وہاں کے مناظر سے بھی ان کا تعلق ہو سکتا ہے اور فانیہ وہاں کی فضا کی یاد دلاتے ہیں۔ یہ اور ایسے بچے ساقی کے زمینی گھنے پن سے رابطہ میں معنویت پیدا کرتے ہیں۔ ساقی خارج سے داخل کی طرف سفر کرتے ہیں، ان کی خارج کی آنکھ پوری طرح کھلی رہتی ہے۔ گلتا ہے ساقی زمینی گھنے پن کو نہیں دیکھتے، زمینی گھٹاپن ان کو دیکھتا ہے اور ان کے پورے وجود میں سرایت کر جاتا ہے اور یہی زمینی گھٹاپن ان کے یہاں عجیب و غریب کائناتی رنگا رنگی اور شوق پیدا کرتا ہے۔ ساقی کے کائناتی آہنگ کی مزید تفصیل میں جانے سے پہلے جاس کا صحرا کی دو خاص نظموں کا ذکر ضروری ہے، یعنی منتقم اور مردہ خانہ، منتقم مبینی عہد پر موثر طرز ہے۔ یہ مغرب کے کسینز کا نقشہ پیش کرتی ہے جو پوری دنیا کی مثال ہے۔ انسان اس جو اگر میں زندہ نہ مشین سے اپنا سب کچھ ہارتا جا رہا ہے۔ اور اگر کبھی جینے کے راہے میں مبتلا ہو بھی جائے تو مشین بھی علی الاطلاق کہتی ہے:

میں چلا تو اس سہاگن نے پکارا ڈارنگ  
ایک دن کی جیت کیا اور ہار کیا  
جیتے پرمان کیا اور مان پر اصرار کیا  
میں ابھی ہاری نہیں۔ ہاری نہیں  
اس صدی کا آدمی میری گرفتاری میں ہے

مردہ خانہ ساقی کی شاہکار نظم ہے۔ یہ اس عہد کی آسیب زدگی کا اشاریہ ہے۔ اس میں ساری امیجری مردہ خانہ کی ہے، انتہائی سمیبت ناک اور روح فرسا، چاروں طرف لاشوں کے انبار رکھے ہیں۔



یکھت ہو اکا ایک تخیل سے تھوڑا سا ہے، دروازے سر پہنے لگے ہیں، اور طب کے ٹوٹے اور اندھیرے کے بڑھنے سے سارا منظر نہایت ڈراؤنا اور بھیاں تک ہو جاتا ہے۔

وہ ہنٹ نیم تراشیدہ، دانت نکلے ہوئے  
وہ نصف دھڑ چلے آتے ہی تھک کر تے ہوئے  
وہ جسم کچے ہوئے بند مرتبانوں میں  
جوابات کی تو انہیں تیز و ترکش زہر ملا  
جو چپ ہوئے تو انہیں سویوں پر مانگ دیا

ان میں سے کئی لاشیں آواز اظہار کی موت رسیدہ ہیں۔ آخری دو مصرعوں سے مردہ خانہ کی تشبیہی نوعیت واضح ہو جاتی ہے، یہ اس جیتی جاگتی دنیا کا منظر نامہ ہے جس میں خرابات اظہار سب سے بڑا جرم ہے اور جس کی سزا میں زہر سے سویوں تک کی داستانیں ارتقاء انسان کی روایت کا حقد بن چکی ہیں:

پتھری ہیں سینکڑوں بدر و جس ان نفاذ میں  
وہ گھورتی ہوئی آنکھیں کب ال خلاؤں میں

زمین کے مالک دیرینہ کی لاش میں ہیں  
جراثیم کے نشال پر نیمہ لاش میں ہیں  
اور اک صد اچلی آتی ہے ہر جراثیم سے

یہ سارے زخم مقدر ہونے میں موت کے بعد  
سکون لفظ و بیاں و سکوت موت کے بعد

نظم زمین کے مالک دیرینہ کے انصاف کی دہائی دیتی ہے جہاں ہر زندگی زخم خوردہ ہے، جہاں انسان بار بار مرتا ہے، اور جہاں موت کے بعد بھی جراثیم کا سلسلہ جاری رہتا ہے / یہ سارے زخم مقدر ہوئے

ہیں موت کے بعد سکون لفظ و بیاں و سکوت موت کے بعد / کے مصرعے اس بند کو معیناتی طور پر پچھلے بند کی ارتقائی صورت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ اور مرکزی خیال نکھر کر سامنے آ جاتا ہے۔ الفاظ کے در و بست اور ترکیب سازی میں راشد کا اثر نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ مردہ خانہ اگرچہ معرا نظم ہے لیکن بندوں میں توانی کے التزام کے باعث ایک منسرد و مٹی کی لفظ کی حاصل ہے۔ نظم کی کل چار بند ہیں۔ پہلا بند پانچ مصرعوں اور باقی تینوں بند ایک ایک شعر اور پانچ پانچ مصرعوں پر مشتمل ہیں۔ پانچ مصرعوں کے تمام بندوں میں یہ التزام ہے کہ شروع کے دو دو اور آخری دو دو مصرعے ہم قافیہ بنیں اور بیچ کا مصرعہ تینوں بندوں میں بے قافیہ ہے اس سے نظم میں ایک سنجی وحدت اور داخلی ارتباط پیدا ہو گیا ہے۔ آخری بند اس فضا پر ختم ہو جاتا ہے:

بڑی بسانہ ہے پتھری ہوئی ہواؤں میں  
میں گھر گیا ہوں لہو چائنی بلاؤں میں

ایسے میں ایک بریدہ زبان لڑکھاتی ہوئی ڈراؤنی آواز میں سرگوشی کرتی ہے:

تم اپنی لاشیں لیے بھاگ جاؤ جلدی سے  
زمن سکوگے کہ میں موت کے خزانے بہت  
متابع جسم سلامت کو مردہ خانے بہت

اس نظم میں صدیوں کے اجتماع کی گونج ہے۔ انسان کے تئیں انسان کے ظلم و ستم کے خلاف احتجاج کی، کیونکہ کائنات میں جبر و استبداد کا سلسلہ عہد بہ عہد سے جاری ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس میں ہمارے عہد کی آسیب اور خوف و دہشت کی کیفیت بھی ہے جہاں ہر لمحہ چائنی بلاؤں میں گھر رہا ہے ہر انسان اپنی لاشیں لیے پھر رہا ہے، اور موت کے فناء ہر طرف ہیں۔ تاہم نظم میں تنبیہ کا تہہ زندگی کا اشارہ بھی ہے، اس لیے کہ مردہ خانہ کی گھٹھری ہوئی ہواؤں سے متابع جسم بچا کے لے جانا جہاں تک ممکن ہو سکے ضروری ہے۔

ایسی نظمیں کا ذائقہ بنی نظموں سے مختلف ہے۔ ان میں زندگی کی ترقیوں اور غصتوں اور جبر و آزادی کے مسائل کو من حیث الی پیش کیا گیا ہے اور ان نظموں کے ساتھ ساتھ ہم موضوعات کی اور ان کو نوٹھے طور پر پڑنے کی ایک نئی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ ساقی کی شاعری موضوعات کی رنگارنگی سے لبریز ہے۔ اس میں انسان کی ذاتیت و حیثیت اور نفسی طوفان اور تہلکوں سے لے کر لطیف ترین کیفیتوں تک کی ترجمانی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر بکریوں میں جہاں مرد کے احساسات صبح مندی کی بیمار بنیادوں سے پردہ بنایا گیا ہے وہاں صبح کا شورش اس لحاظ سے نہایت فرحت بخش ہے کہ اس میں صبح کی کیفیت کو اچھوٹے پیکروں کی مدد سے اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ عوام میں فحش و مستی کی گھنٹیاں بج اٹھتی ہیں :

سفاک ادرم کلک  
کی خواب دور آواز  
اوس کی صورت پتی پتی  
نیزد کے پھول پر گر رہی تھی  
سونے والے نے  
آہستہ آہستہ  
اپنی پلکوں کے چیمپی پر دے سر کا دیے  
اور سورج مکھی کی طرح  
اس جگہ گدڑ کی طرح نگاہ پھیری  
جس پر دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید پر  
نیز ہوا میں پھڑپھڑا رہے تھے،

اس چھٹی سی نظم میں ایک رد و مزہ کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ ادرم سے مزید کا کھلنا اور دیکھنے پر دھوپ کا چمکنی معمولی سی بات ہے لیکن ایک معمولی بات کو شاعر **UNIQUE** طور پر محسوس کرتا ہے جس طرح ہر آواز سنی صدی دہرائی نہیں جاسکتی یعنی **UNIQUE** ہوتی ہے، اسی طرح ہر تجربہ بھی **UNIQUE** ہوتا ہے۔ اسی شاعری کی ایک پہچان یہ ہے کہ وہ زندگی کی **UNIQUE** کو گرفت میں لینے پر قادر

ہوتی ہے اور اسے موثر بیان کی شکل دے کر لازوال کر دیتی ہے۔ ادرم کی آواز کو خواب و ذکر کہنا اور اس کا نیند کے پھول پر اوس کی صورت پتی پتی کرنا منفردانہ ہے۔ اسی طرح سونے والے کا اپنی پلکوں کے چیمپی پر دھوپ کو مس کرنا اور دیکھنے پر دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید پھول کا ہوا میں پھڑپھڑانا ایک سانس کی کیفیت کو نظم کا درجہ دے دیتا ہے۔

شاعر کے سوچنے اور محسوس کرنے کا عمل اگر **UNIQUE** ہوگا تو اس کا اثر لامحدود انہماک کی **UNIQUENESS** پر پڑے گا۔ ساقی کی لفظیات اس کی پیچیدہ تراشی، اس کا پیرائے بیان اور اسلوب و انہماک تازہ اور نوکھا اسی لیے معلوم ہوتا ہے کہ اس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز عام دیگر سے ہٹا ہوا ہے۔ ایک اور نظم پام کے پڑے گئے ٹکڑے کے چند مصرعے دیکھیے۔ نظم کی انوکھی کیفیت تو نام ہی سے ظاہر ہے، مرکزی محرک بے چہرہ انسان کی حاصل کیے گئی اور فطرت کے رشتے کی بازیافت ہے :

مجھے سبز حیرت سے کیوں دیکھتے ہو  
ذرا اپنے پچھے ہلا دو  
مجھے اپنے دامن کی ٹھنڈی ہوا دو  
بہت تھک گیا ہوں

یہ بات اگر یوں کہی جاتی کہ مجھے حیرت سے کیوں دیکھتے ہو تو ایک عام سی بات مگر صرف ایک لفظ یعنی سبز کے اضافے نے / مجھے سبز حیرت سے کیوں دیکھتے ہو / اسے شاعری کی سطح عطا کر دی۔ شاعری میں عام زبان استعمال ہوتی ہے، لیکن اس کا استعمال عام نہیں ہوتا۔ ان دونوں باتوں میں فرق ہے۔ شاعری اپنی غذا عام بول چال کی زبان سے نہ لے تو اس کا حشر وہ ہوتا ہے جو شاہ نصیر بانا سنج کی شاعری کا ہوا یعنی زبان شعائی اور بازی گری کا شکار ہو کر زبردست ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس عام زبان شاعری میں آکر ایک ایسے درجہ حرارت پر پہنچ جاتی ہے جہاں وہ دھکے لگتی ہے اور اس سے نئی نئی معنیاتی شنائیں پھوٹ نکلتی ہیں۔ ساقی کے یہاں زبان کی تخلیقیت کا یہ میلان جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا ہے، عام ہے۔ اس کی مثالیں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ چند مثالیں انوکھی خام کو کشش کے ادھر ادھر سے پیش کی جاتی ہیں۔ ان میں خطا کشیدہ حصے نظموں کے تخلیقی استعمال، پیکریت، استعارہ سازی اور فنی بیان کے لیے غور طلب ہیں۔



جو سہاگن ہیل برسوں جان رس ہیتی رہی  
وہ بدن کے موسموں کی آگ سے کھل گئی

(پیرا سٹ)

بیوگی کی چپچپ چادر پر اپنے مہرے کراستری  
استری کر کے فراموشی کی الماری میں چھینک  
... یہ بدن شاداب ہے بیکار و ادیانہ کر

(داشٹہ)

یہ فنا کے گرم پڑیوں کے نشان  
جل گیا مٹی کا رس  
راگسوں سب رائسگاں

(پوسٹر)

روشنی روتا ہوا، لبیب ابھی زندہ ہے ...  
رات کے ریزہ پچیوں سے اترنے لگی تنہائی مری

(محاصرہ)

نیند میں بسا ہوا / اس کا مطمئن بدن  
بے تہی کے وارے / میں لبو لبان تھا / ناف تک گھلا رہا

(ناحرم)

جیتا جیتا ابو  
نیملی ویرن کی شرابیوں سے پھوٹ پھوٹ کر  
بہہ نکلا ہے

بدن میں رات پھیلتی جاتی ہے

(غالی پورے میں زخمی ہوتا)

میں اپنے درد کی ننگی دھوپ سے  
گھنٹی تسلی مانگ مانگ کر بارگیا  
مجھے خوابوں کی مہیا بھی دو

(بیا کھی)

خبر دل کی خوش پاشی نے  
ایک لبسا سائریل آگادیا تھا

(اچھنچا)

دفا  
یاد کی شاخ مرجاں سے  
پھنی ہوئی ہے

(اموت کی خوشبو)

ساقی کی طرف کی میت کا ایک خاص امتیازی نشان باصرہ کا شدید طور سے بروئے کار آتا ہے۔ وہ باصرہ سے کچھ ایسے انوکھے طریقے سے کام لیتے ہیں کہ احساس و طرفگی اور ضعف انسا لاکے بالکل انجانی اندر کی سطحیں سامنے آجاتی ہیں۔ ان کے پسگردوں اور اعلیٰ ماری سانچوں میں رنگوں کی خامی اہمیت ہے ساقی کے ہباب ہر رنگ بعض معنیاتی جھپٹوں کو لے کر آتا ہے۔ مثال کے طور پر اوپر کے امتیاسات میں بدن کے موسموں کی آگ، بیوگی کی پمپھٹی چادر، رات کا ریزہ پچیوں، بے تہی کے وارے لبو لبان، جیتا جیتا ابو، نیملی ویرن کی شرابیوں سے پھوٹ پھوٹ کر بہنا بدن میں رات کا پھیلاؤ، درد کی ننگی دھوپ، گھنٹی تسلی، خبر دل کی خوش پاشی، یاد کی شاخ مرجاں وغیرہ میں متعدد الوکی سستی اور حسیاتی کیفیتیں رنگوں کے استعمال سے پیدا ہوئی ہیں۔ ساقی کے یہاں رنگوں کو تھوڑے گھوس کیا جا سکتا ہے۔ ان کی اپنی جسامیت اور شخصیت ہے۔ اپنی زبان اور اپنا رد و مرہ ہے۔ نیز دکھ درد، خوشی اور استعجاب، بے بسی و بڑبڑدگی اور کبھی دوسری جاتی و انجانی کیفیات کے کئی پہلو ایسے ہیں، جنہیں ساقی صرف رنگوں کی زبان میں بیان کرتے ہیں اور کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اس میں ایک مکافی بعد پیدا ہو جاتا ہے، نتیجتاً یہ رنگ فضا میں گھل مل کر پھیلا تے رہتے ہیں، اور احساس کے خلیوں انہوں میں جذب ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان اظہاریوں پر نظر ڈالیے :

شعبہ ہوں گا ہنا جنگل، منیاے پیلے خون کا دھبہ، اور انیلا رنگ۔

کاسنی روشنی، درد کی تاریک فصیل، پیلے پیلے میڈک، مثیلا تالاب

بھوری بھاریں، پسلی گھاس، گلابی کوئیں، سبز تھیں۔

سرخ آب دوزی، تباہی کا کالا سمندر، پکوں کے چبھتی پردے

رات کی نیلم پری کا سونے کے گنگنہ و باندھ کرنا چنا

پت بھڑکی آگ کا بچہ جانا، آواز کا اوس کی صورت، پتی پتی منید کے چول پر گرنا،

دھوپ کے ٹوٹے ہوئے سفید پردوں کا پھڑپھڑانا، سبز صیرت سے دکھنا

سانس لیتے گھاس کے میدانوں میں سبز مٹی سے شغائیں اگنا،

ادھ کھلے گول کا دیکھنے والوں کی آنکھوں میں دھنک کھلانا،

سبز گولے سوگ ساگر میں لہریں بنانا اور پانی کا ٹٹا، چاندی کٹوروں سے بھلکنا

تجلی کی سنہری تہوں کا گرنا، کیا یہ ایسے اظہار کیے نہیں ہیں جن کی رنگ آشنائی ذہن پر — ایک خاص اثر چھڑ جاتی ہے۔ یہ صرف بصر کی بیداری کا عمل نہیں، بلکہ ہرے احساس و وجود کا باصرہ میں کھینچ آنا ہے۔ اس سے اظہار و بیان میں جو رنگ سامانی پیدا ہوتی ہے، وہ ساقی کے شعری مزاج کے لیے کلیدی حوالے کا حکم رکھتی ہے۔

اس وضاحت کے بعد اب ان خاص نظموں کو دیکھا جاسکتا ہے جو ساقی کے شعری مغز میں ایک واضح ارتقا کا پتہ دیتی ہیں۔ یہ تمام نظمیں پچھلے چار پارچہ برسوں میں کہی گئی ہیں۔ ساقی ایک نوجوان شاعر کے بعد ۱۹۵۵ء میں ہندوستان پاکستان کی تقسیم آئے تھے، اس زمانے میں وہ شیر امدادی کا میڈک کچھ چیکے تھے جسے مختلف انویاں لوگوں نے پسند کیا، سفر سے بھی توفیق دہتی ملی ہوگی، چنانچہ ان چھ برسوں میں انہوں نے کئی خاص نظمیں لکھی ہیں۔ ایک کتاب نظم، ایک سورسے، بسمسٹ مار یا تریزا، خروگوش کی سرگزشت، مجھے جزیرہ ملے، غالی پورے میں زخمی پلا اور شاہ صاحب اینڈ سنتر، ایک کتاب نظم میں جس لوگوں کی بروہاری اور طنائیت پر طنز کیا

ہے۔ مجھے جزیرہ ملے ماہ زدگی کی تیشیلی داستان ہے جو ساحلوں کے بوسے یعنی خواہشوں کی تکمیل کے لیے ہوا کے چلنے کی منتظر ہے۔ میاکھی کا نیا دی جذبہ تیرتوت سے، اٹی پاتے کی تنہا ہے جو خوابوں کی میاکھی چاہتا ہے۔ یہ سب فقرہ نظمیں ہیں۔ ان کے مقابلے میں شیر امدادی کا میڈک، ایک سورسے، بسمسٹ مار یا تریزا، خروگوش کی سرگزشت اور شاہ صاحب اینڈ سنتر نسبتاً طویل نظمیں ہیں، اور تاثر کے اعتبار سے زیادہ بھرپور ہیں۔ ان میں سے شیر امدادی کا میڈک اور بسمسٹ مار یا تریزا کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ البتہ باقی تین پر ذیل میں نظر ڈالی جائیگی۔ ایک سورسے اس لحاظ سے عجیب و غریب نظم ہے کہ اس کے عنوان سے ہی ایک بختہ زائیفیت سامنے آتی ہے اور تنفر کا جذبہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ غالباً اسی بنا پر بعض حضرات نے اس کی اشاعت کو منہ سب نہیں سمجھا، حالانکہ یہ نظم سیدھی سادی PREJUDICE & COMMUNICATION یعنی تعصب اور تکلم پر ہے۔ سور کا استعارہ غالباً اس لیے کہ ایک تو اس سے شدید نفرت کا اظہار ہوتا ہے، دوسرے سور تکلم کی نفی جی ہے، یعنی یہ گرد و پیش سے بے نیاز زمین سے تھوکتی چپکے چلتا رہتا ہے۔

دو غلیبی دو پہر تھی  
سانس لیتے گھاس کے میدان میں  
سبز مٹی سے شغائیں آگ رہی تھیں  
اور تم کونوں میں  
اپنے تھوکتے گاڑے ہوئے  
دندانے پھوڑے تھے

ساقی کی اس خصوصیت کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے کہ وہ اسما میں تو وسیع کے عمل سے پیکر خلق کرتے ہیں۔ دو پہر کے ساتھ غلیبی کے افسانے سے تیشیلی کیفیت برپا ہو گئی۔ گھاس کا میدان عام زبان ہے۔ اسانس لیتے گھاس کے میدان میں / کہنے سے گھاس کا میدان زندہ ہو کر سامنے آگیا۔ اس کے بعد گھاس کی رعایت سے مٹی نہیں بلکہ / سبز مٹی سے شغائیں آگ رہی تھیں / کہنے سے دو پہر گھاس کے میدان اور دھوپ کے نیچے ناز کا ریکر ترانے کا عمل پورا ہو گیا۔ یہ مصرعے نظم کے آخر میں بھی دہرائے گئے ہیں، گویا ان کا کچھ نہ کچھ ربط مسرت اور رجوبت کی اس فضا سے بھی ہے جو نظم کے خاتمے پر سامنے آتی ہے۔ اس کے بعد کئی کے



کڑوں میں تو تھنے گاڑے ہوئے دندانے پھرنے کی تصویر ہے۔ گویا کوئی بے نیاز اند اپنے جتنی تقاضے پورے کرنے میں مصروف ہے۔ دوسرے بند میں شکم کا ذکر ہے جو "سور" کی کھال کے جوتے پہنے (جوشد نفرت کے اندہ کی ایک شکل ہے) کینے اور برتری کا شکار کیا، بیٹھا کر رہا ہے کسی طرح شکم کا آغاز کرنا چاہتا ہے۔ تیسرے بند میں شکم کے آغاز سے تعصب کے مارے ہوئے شخص کے اندرتلیاں سی اڑنے لگتی ہیں اور نظم کے آخری حصے میں اس ایسی مسرت اور نئی لذت کا ذکر ہے جو تعصب، انا یا برتری کی زمین سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا تقاضا نظم میں بے نیازی اور مصومیت سے ہے۔ چنانچہ شکم کے رابطے سے زندہ وہی ہوا ٹھتا ہے جو اس سے پہلے اپنی انا کے ہاتھوں مراجار ہوا تھا۔ اس فتح مندی اور دوستی کے احساس سے اب دوپہر طلسمی دوپہر لگتی ہے اور گھاس کا میدان سانس لیتا نظر آتا ہے اور دھوپ کے سونے سے شعاعیں لگنے کے باعث سارا منظر گویا جسن، شادمانی اور محبت سے سرشار نظر آتا ہے :

وہ جو نفرت کی کمائی  
دل کی تہ میں گڑ گئی تھی  
ٹوٹی جاتی تھی  
میرے اندر کی کلیں کھلنے لگی تھیں  
میں کھلتا جا رہا تھا

وہ ہماری دوستی  
وہ ہماری فتح مندی کا ہم دن تھا  
وہ طلسمی دوپہر  
... سانس لیتا۔ گھاس کے میدان میں  
سبز مٹی سے شعاعیں اُگ رہی تھیں

دوسری نظم خرگوش کی سرگزشت کے دو حصے ہیں۔ قص اور موت، قص میں بھوری بھاریاں اور جیلی گھاس کے جھل کا گودام کھلا ہے۔ اس میں فطرت کی آواز کی ایسی فضا ہے جہاں پوری کائنات

سانے پھیلی ہوئی ہے۔ اس نظم کا بنیادی خیال وہاں کھلتا ہے جہاں خرگوش سے اپنے بے کل نعمتوں میں / اس خوشبو کا چھلا ڈال کے قص کروا کے بھر کہا جاتا ہے۔

بہر خطے کو چکر دو  
جور چٹانوں کے نیچے  
سودر وارے ہیں  
کیسے بھوپوں کے بستر میں  
دھوم مچانے کو سارا میدان پڑا ہے

کیسے بھوپوں سے پہلے سرخ گونپلوں، سبز چٹیوں، سانپ چھتر یوں اور پیلی گھاس اور بھوری بھاریاں کا ذکر کیا ہے جس سے نظم کے کائناتی آہنگ کی تصدیق ہوتی ہے۔ پہلا حصہ گویا دعوت ہے۔ کائنات سے جی بھر کے لطف اندوز ہونے کی اور لطف و مسرت کی عام خطروں کو مول لینے کی۔ دوسرے حصے کا عنوان ہے موت، جس میں بیابان کے اندھیرے میں قص کرنے والا خرگوش خون میں لت پٹ پڑا ہے۔ ساقی یہاں انسانی فطرت کے ایک راز کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ بستر میں ایسی کشش ہے کہ انسان جان پر بھی کھیل جاتا ہے۔ انسانی ارتقا کی ساری کہانی ان دیکھی دنیاؤں کو اسیر کرنے کی کوشش سے عبارت ہے :

نامعلوم کو خیر کرنے کی تمنا کس لیے ہے  
اس پرانی آرزو مندی میں کیا ہے  
اس خیابان کے عقب میں  
وہ جو ترا سہرا دنیا میں بسی ہیں  
وہ ہمیں کیوں مٹھتی ہیں ؟

نامعلوم کو خیر کرنے کی تمنا میں انسان کو کبھی کبھی اپنی جان سے بھی ہاتھ دھونے پڑتے ہیں، لیکن وہ باز نہیں آتا اور وہ اس کی کشش سے برا بھلا نہیں چھوڑتا ہے۔ اس کے لیے وہ آرام و آسائش کو بھی تھج دیتا ہے۔ اور طرح

طرح کے خطرات کو بھی مول لیتا ہے۔ اہم نہیں کہ جنگل میں کیا نہیں تھا جہاں اس کی حکمرانی تھی بلکہ خواب کی دیواروں کے اس پار کیا ہے۔ یہ وہ آرزو مندی ہے جو انسان کو ہمیشہ پُر اسرار دنیاؤں کی کھوج میں سرگرم رکھتی ہے۔

تیسری اہم نظم شاہ صاحب اینڈ سنر ہے۔ اس کا مرکزی کردار شاہ صاحب ہیں جن کی آنکھوں کی روشنی عمر کے ساتھ ساتھ جاتی رہتی ہے۔

شاہ صاحب خوش نظر تھے

خوش ادا تھے

اور ریزی کے اندھیرے راستوں پر

صبر کی ٹوٹی ہوئی چپٹیل پہن کر

اک للک ایک ٹٹٹنے کے ساتھ سرگرم سفر تھے

اور جینے کے مرض میں مبتلا تھے

جو غدا میں دسترس میں تھیں

عجب بے نور نہیں

ان میں نوکاری نہ تھی

وہ جو موتی کی سی آب آنکھوں میں تھی

بانی رہی

صرف دشمن روشنی کا انتظار

زندگانی غزوہ خندق ہوئی

اس قدر دیکھا کہ نابینا ہوئے

صبر کی ٹوٹی ہوئی چپٹیل سے غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کیوں کہ کامیاب کاروباری ذہنیت کا تقاضا یہی ہے کہ ظاہر اور باطن میں امتیاز ہے۔ یاد رہنا چاہیے کہ صبر کی ٹوٹی ہوئی چپٹیل کے باوجود شاہ صاحب

ریزی کے اندھیرے راستوں پر اک للک اک ٹٹٹنے کے ساتھ سرگرم سفر تھے اور اس سے بھی اہم یہ ہے کہ شاہ صاحب ا جینے کے مرض میں مبتلا تھے ا جینے کا مرض ہی تو اصل مرض ہے کیوں کہ جیسے جیسے جینے کی ہوس بڑھتی ہے، ریا کاری اور خود غرضی بڑھتی ہے اور مع کی دنیا میں انسان اندھا ہونے لگتا ہے۔ بات شاہ صاحب کے خوش نظر خوش ادا ہونے سے شروع ہوئی تھی۔ یہ ضروری ہے کہ چونکہ نظم کا سفر اندھے پن یا ذہنیت کی تاریکی کی طرف ہے۔ یہاں اس بات کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ ساتی جہاں ضروری ہوتا ہے موتی مناسبتوں اور ہنگ کے زور و کم سے کام لینا جانتے ہیں۔ اس ایک بند میں کئی مقامات ایسے ہیں شاہ صاحب خوش نظر تھے خوش ادا تھے میں صغیری آواز / اس کے بار بار آنے سے موتی صن کاری کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔

لیک اور غنہ تو موتی بھنکار کے الفاظ ہیں ہی، لیکن / صبر / ساتھ / سرگرم / سفر / میں / اس کی کارفرمائی صاف ظاہر ہے۔ اسی طرح / مرض / مبتلا / میں / ام / اور بے نور / نوکاری میں / ان / اور / آب / آنکھوں / میں / آ / اور ایسی دوسری مناسبتوں سے پوری نظم خوش آہنگی اور صن کاری سے ملبوس ہے۔

دوسرے بند میں نظم اپنے عروج کی طرف آتی ہے۔ اس میں استعاراتی طور پر تدریج اندھے ہونے کی اہم ناک کیفیت ہے جو خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر ملتی ہے۔ تیسرے بند میں نابینا ہونے کے عمل کا اتنا ہی شدید تشبیہی رد عمل ہے۔

۱۰۰۰ اور جب رازق نگاہوں میں

سیاہی کی سلائی مہر گئی

پھٹنا آنکھوں سے

تجلی کی سنہری پتیاں گرنے لگیں

تو شاہ صاحب اور بے سایہ ہوئے

ان کی اندھی شتم آنکھوں میں دنیا

ایک قاتل کی طرح سے مہم گئی

جیسے مرتے سانپ کی آنکھوں میں

اپنے اجنبی دشمن کا عکس



یہاں نے نظم کا موثر شروع ہوتا ہے۔ جب شاہ صاحب نابینا ہو گئے تو ان کا وجود انتقام کی آگ میں جلنے لگا۔ دنیا اب ان کے لیے قاتل تھی۔ جینے کے مرض میں مبتلا ہونے سے دنیا سے جو گہری ہم آہنگی اور جو گہرا رشتہ تھا، وہ ٹوٹنے لگا۔ چاروں طرف بکھری ہوئی چیزوں سے، انسانوں سے، عزیزوں سے ہمدی کا سلسلہ اب گویا ختم ہو گیا :

جگمگاتی بے قرار آنکھیں  
کسی سہمے ہوئے گھونگھے کے ہاتھوں کی طرح  
دیکھتی تھیں سو گھنٹی تھیں لمس کرتی تھیں  
وہی جاتی رہیں تو زندگی سے رابطہ جاتا رہا  
ہمدی کا سلسلہ جاتا رہا  
وہ جو اک گہرا حقیقت  
اک اتر سمندر سا  
چاروں طرف بکھری ہوئی چیزوں سے تھا  
پہنٹے ہوئے روتے ہوئے لوگوں سے تھا  
اس طرح نونا کر مہیے  
شیر کی اک حبست سے  
زیرے کی ریڑھ کی ہڈی خنچ جاتی ہے

ساقی نے نظم میں مرکزی خیال کو اندھے پن کی استعاراتی اور شبیلی کیفیات اور شدید المیہ احساس کے ذریعے درج بدرجہ بیان کیا ہے اور رفتہ رفتہ بڑھایا اور پھیلا یا ہے۔ نظم کی پرتائیری میں اس کی پکری نغما اور انہماکی حسن کاری کے علاوہ ہندوں کے آخر کی ڈرامائیت کا بھی ہاتھ ہے۔ اس بند کے آخر میں بھی دنیا سے تعلق کے ٹوٹنے کو ایک انتہائی متحرک پیکر کے ذریعے بیان کیا ہے۔ شیر کی جست اندھے پن کی طینار ہے اور زبرے کی ریڑھ کی ہڈی کے پھٹنے سے مراد ماضی اور کائنات اور کائنات کی انشیا اور انسانوں سے ربط کا یکجہخت ٹوٹنا ہے۔ اب سماج سے بے تعلق مکت ہے۔ وہی شخص جو ایک لٹک اور غلطی کے ساتھ سماج میں رواں دواں تھا اور

جو اس کی بہت سے بہرہ اندوز تھا اگر جزو زندہ اب بھی ہے، لیکن صرف ایک چیز نہ رہنے سے سماج نے اس طرح اس کو اپنے اندر سے نکال کر پھینک دیا ہے جیسے مروج سپی کو ساحل پر اچھال کر سمندر سے الگ کر دیتی ہے۔ اسی سماج نے جس کا ایک لازمی جزو شاہ صاحب تھے، اندھا ہونے کے بعد شاہ صاحب کو کلیتہً مسترد کر دیا۔ گویا انسان جب تک بعض شرائط کو پورا کرتا ہے یا ان اوصاف سے تصنف ہوتا ہے جس سے سماج میں اس کی پہچان ہے۔ سماج اس کو قبول کرتا ہے، لیکن اگر ان صفات میں کچھ کمی آجائے تو سماج کو اسے مہضول سمجھ کر الگ کر دینے میں ذرا دیر نہیں لگتی۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی، کیونکہ اصل المیہ سماج کا نہیں انسان کا ہے۔ سماج سے مسترد ہو جانے کے بعد انسان اپنی رہی سہی شخصیت اور انسانی اقدار سے جی رفتہ رفتہ محروم ہونے لگتا ہے، اور بالآخر چاہتا ہے کہ وہ مسک بھی اس کی طرح سماج کے حصہ دار نہ رہیں اور ہر شے سے محروم ہو جائیں۔ نظم میں اختتام پذیر ہوتی ہے :

ایک دن آنکھوں میں صحرا جل اٹھا  
وہ خیال آیا کہ پشہ جل اٹھا  
اپنے بینوں کو کلچے سے لگایا  
جی بھر اٹھا ہر کی مانند روئے  
رد پکے تو ایک مہلک آتشیں تیرا بکے  
شعلہ اسفاک سے  
ان کی فائنہ سنج آنکھوں کو جلایا  
اور بجدے میں گرے

اندھے پن کی کیفیت پوری نظم کا مرکزی استعارہ ہے۔ بینوں کو اندھا کر دینے کا عمل انسان کی اس خواہش کا غماز ہے کہ اگر وہ خود معذور رہے تو دوسروں کو بھی معذور دیکھنا چاہتا ہے، یا اگر وہ خود سماج یا زندگی سے کٹ گیا ہے تو دوسروں کو بھی اس سے الگ کر دینا چاہتا ہے اس کے لیے انسان مہلک سے مہلک حربوں کو استعمال کر سکتا ہے اور خون کا رشتہ بھی رنج نہیں آتا۔ یہ نظم چونکہ شبیلی ہے اس میں معنیاتی جہتوں کے پورا کا امکان بھی ہے مثلاً طبع دنیا کے الم ناگ مدارج اور عبرت ناگ انجام وغیرہ۔ اس سے اگرچہ نظم کی نوعیت اخلاقی ہوجاتی ہے، لیکن اہمیت نوعیت کی نہیں بلکہ موضوع کے برتاؤ کی ہے جو ہر لحاظ سے نیا ہے۔ ایک اور معنوی امکان نیز

پنہرستی معاشرے میں انسان کا اپنی شخصیت سے محروم ہونا، بے چہرہ ہونا یا بے روح ہونا ہو سکتا ہے اور اس کے منطقی نتائج کی نشاندہی بھی نظم کے ذریعے ممکن ہے۔ ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ نظم بیٹوں یا نوجوانوں پر ختم ہوتی ہے، جس کی باتوں کو تعبیر سامنے کی بات ہے۔ لیکن جب سماج کی صنعتی ہلاکت خیزی کا سارا ارتقا ہی فساد کی سالمیت کی مخالفت میں ہے تو کیا ہم کسی بشریت یا اصل کی توقع کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔ ساقی ان سوالوں میں غالباً بے خوف کے ہوں گے کہ فن کا کام سوال اٹھانا یا مسائل کو اس طرح پیش کر دینا ہے کہ دوسرے ان سے صرف نظر نہ کر سکیں۔ نظم بہ حال نہایت پُر تاثیر، بھرپور اور معنیاتی طور پر اطمینان بخش اور مکمل ہے۔ نظم جو خوش نظری کے ذکر سے شروع ہوئی تھی۔ نظری محرومی اور نظری خیالات کے دلدور نظر پر ختم ہوتی ہے۔ شروع کے مصرعوں میں /ش کی خوش آہنگی تھی، اختتام

”اے نئی شہر سخاوت میں گذرا وقتا کر  
اے نظر دالے نظر خیرات کر“

از کی گہیر آواز کی کھرا پر ہوتا ہے۔ دونوں آوازیں غیر می ہیں لیکن پہلی غیر مسموع دوسری مسموع ہے۔ مسموع آوازیں گہرائی اور جہاری پن کا تاثر پیدا کرتی ہیں اور نظم کے المناک انجام سے ہم آہنگ ہیں۔ ان چند نظموں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ ساقی میں وقت زندگی کو کس طرح دیکھ رہے ہیں اور ان کی شاعری کن منزلوں کا پتہ دے رہی ہے۔ شاید صاحب ایندلسنر، شیر احمد علی کا میرنگ، بسنٹر مار یا ترنہ، جگر گوش کی سرگزشت اور ایک سو سے پہلے نظموں سے کہیں زیادہ بھرپور اور مستحکم نظمیں ہیں۔ بہادر اور پُر تاثیر۔ جن میں خیال کا ارتقا، نشوونما اور اتہام سب پر پوری توجہ کی گئی ہے۔ جس طرح مُردہ خانہ پہلے مہو کی مانند ترین نظم ہے۔ اسی طرح یہ چند نظمیں بشمول امانت کے اس نمونے کی بہترین نظمیں ہیں۔ ان میں ساقی کے شعری مزاج کا ایک گونج یا ایک پہلو نہیں بلکہ ان کی پوری شعری شخصیت ملنے آتی ہے۔

ساقی غزل پر اب اتنی توجہ نہیں کرتے جتنی وہ پہلے کرتے ہیں۔ ان کے پہلے مجموعے میں تین گستاخوں میں اس میں شک نہیں کہ ساقی کی بعض غزلیں اچھی ہیں اور چند اشعار کو تو قبول نام کے دربار سے خلعت فاخرہ بھی عطا ہو چکی ہے۔ اگرچہ ساقی کی غزل پر اس مضمون میں اتنی توجہ نہیں کی جاسکتی جتنی اس کا حق ہے، تاہم چونکہ اقتصادِ دہنی اور مزاجِ شعری کے اعتبار سے ان کی غزل نظم سے الگ نہیں، چند منتخب اشعار یہاں

درج کیے جاتے ہیں۔ ان میں بھی ساقی کی نئی غلطیات اور کائناتی آہنگ سے وابستہ پیکریت اور استعارہ سازی صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ غزل میں استعمال ہونے والے ان کے تین چار خاص نمونی سٹ ہوں ہیں۔

۱۔ صحر، دشت، ریت، پیاس، غبار، مٹی، خاک، گھٹا، بادل، موسم

۲۔ لہو، خون، شعلہ، بدن کی آگ، دھنک، رنگ

۳۔ آواز، طوفان، خامشی، خواب، تنہائی

۴۔ مُردہ، موت، بین، نوحہ، پرچائیں، سبکی، درد، آسیب، خوف، رات  
اُداسی، گرید۔

میں وہی دشت ہمیشہ کا ترسے والا  
تو مگر کون سا بادل ہے برسنے والا

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری نظم نہ ہوئی  
تیری درد گساری سے بھی رُوح کی آنکھیں کم نہ ہوئی  
میری صحر اور دشت ابیر سید کو دھونڈتی ہے  
ایک جہنم کی پیاسی تھی، اک بوند سے تازہ دم نہ ہوئی

میں پیاس کا صحر جن ترسنے کے لیے ہوں  
تو کالی گھٹا ہے تو بریں کیوں نہیں جاتی

اے صاحبانِ شہر! اس قدر نہ ہو  
وہ دیکھنا غبار کوئی خوش خیر نہ ہو

میں وہ مُردہ ہوں کہ آنکھیں مری زمین میں  
بین کرتا ہوں کہیں اپنا ہی ثانی نہ نکلا



مٹی مٹی خفا، موج اٹھالے گئی ہمس کو  
گوداب میں ساحل کی بلا لے گئی ہمس کو

مجھے خبر ہے کہ اک مشت خاک ہوں پھر بھی  
تو کیا سمجھ کے ہوا میں اڑا رہا ہے مجھے !

خانہ سے لوٹ کے بے حرکت ہیں ویسے بھی بے حرکت تھے  
ہم گسے پتوں پر ملاست کسب موسم موسم نہ ہوئی

خاشی چھڑ رہی ہے کوئی نوحہ اپنا  
ٹوٹتا جاتا ہے آواز سے رشتہ اپنا  
ان ہواؤں میں یہ سسکی کی صدا کیسی ہے  
بہن کرتا ہے کوئی درد پڑانا اپنا

یہ لوگ خواب میں بھی پرہنس نہیں ہوئے  
یہ بے نصیب تو کبھی تنہا نہیں ہوئے  
ترے بدن کی آگ سے آنکھوں میں ہے دھنک  
اپنے لبوں سے رنگ یہ پیدا نہیں ہوئے

دامن میں آنسوؤں کا ذخیرہ نہ کر ابھی  
یہ صبر کا مقام ہے، جگر سیہ نہ کر ابھی  
جس کی سخاوتوں کی زمانے میں دموم ہے  
وہ ہاتھ سو گیا ہے تقاضا نہ کر ابھی

نظریں ہلا کے دیکھ مناظر کی آگ میں  
اسرار کائنات سے پردہ نہ کر ابھی

ساقی کا تخلیقی سفر ان میں بائیس برسوں میں دو وضع موڑوں سے گزرا ہے۔ نئی شاعری کی ہنگامہ خیزوں  
کے زمانے میں ساقی کی آواز ایک ایسے شاعر کی آواز کے طور پر گونجی تھی جس نے معاصر نظم کے نئے امکانات کی خبر دی تھی۔  
بائیس کا صبر میں زیادہ تعداد معاصر نظموں ہی کی ہے۔ یہ معاصر نظمیں اکثر و بیشتر مختصر ہیں۔ اس دور میں شاید ہی کسی  
دوسرے شاعر نے اتنی بڑی تعداد میں معاصر نظمیں کہی ہوں۔ ساقی کی اس زمانے کی کامیاب ترین نظمیں معاصر ہی  
ہیں جو ۱۹۵۵ء سے ۱۹۶۶ء کے درمیان کہی گئیں۔ اس کے بعد ۱۹۶۶ء سے ۱۹۷۵ء تک کا زمانہ مظہر اور  
کا زمانہ ہے۔ اس میں ساقی زیادہ تر آزاد نظمیں کہتے رہے، لیکن ان میں وہ تخلیقی ارتعاش یا پھٹ پڑنے یا برسنے  
کی کیفیت نہیں جو معاصر نظموں میں ہے۔ ساقی کی باغی طبیعت جو ہمیشہ نئی راہوں اور نئی وادیوں کی تلاش میں  
رہی، اسے پھر ایک موقع ۷۵، ۷۶، ۷۷ء کے لگ بھگ ملا۔ اس زمانے میں کچھ انگریزی شاعری کے اثر سے کچھ  
طبیعت کے تقاضے سے اور کچھ اس لیے کہ اردو میں نثری نظم کی بحث شروع ہو چکی تھی، ساقی کی باغی طبیعت  
نے نثری نظم میں کشش محسوس کی، اور اسے بڑا شاعر و راجا اور جلیل القلم شاعر بھی اپنی انفرادیت کے لیے  
گنجائش پیدا کرنی۔ اردو میں نثری نظمیں کہی جا رہی تھیں، لیکن زیادہ تر مختصر اور تاثراتی نظمیں تھیں۔ ساقی نے غریب  
نثری نظمیں لکھیں، اور یہ اس بارے کی ہیں کہ ان کا شمار اس دور کی اعلا نثری نظموں میں ہو سکتا ہے۔

ساقی کے ذہن میں اب بھی کہیں نہ کہیں آسیب کا کوئی سایہ نرزاں ہے لیکن غالباً اس کی نوعیت نجی  
نہیں۔ یہ مبینہ دور کی سفاکی اور مابین دہشت کی دین بھی ہو سکتا ہے جس میں انسانیت کا مستقبل وقت کا  
سب سے بڑا سوا یہ نشان بن گیا ہے۔ چنانچہ ساقی خوف، خدشے یا درد و الم سے مقابلے کے لیے زمین یا وجود  
کی طبیعتی جڑوں کی عرف بار بار لٹکتے ہیں۔ ان کی شدید ترین خواہش جیسا کہ کہا گیا ہے مٹی کا بلاؤں سے جو دو خاص  
طرح سے اظہار کی راہیں ڈھونڈتا ہے۔ زمینی رشتوں کا سب سے بنیادی اظہار بدن سے وابستگی ہے۔ چنانچہ  
ساقی کے یہاں بدن کا رنگ زارا ملا، شام اور باہر کی مٹی، گاہیوں کے ساتھ سلنے آتا ہے اور ان کی مٹی نظموں  
میں بدن کی نکتوں اور لفظ فیتوں کے خزانے زندگی کی فعال اور توانا علامت کے طور پر کھلے ہوئے نظر آتے ہیں۔  
مٹی کے بلاؤں کا، مارخ کائنات کی ہے، یعنی چاروں طرف بکھری ہوئی اشیاء، اسما اور اشکال سے گہرے  
لابیٹے اور واسطے کا، علاقوں اور علامت کے یہ دائرے جمیگا بتایا گیا ہے گھاس کے میدانوں، سموری جھانڑوں،

گلابی کو نپلوں، سانپ پتھریوں، کیسکریوں، جیل کنجیوں، پسیل کے پتوں، سنہری تپوں، اوس کی بوندوں  
 آدھ کھلے کنوؤں، سہاگن بلیوں، گھنے جنگلوں اور آنکھوں میں دھنک کھلانے والی بہاروں سے لے کر پیلے پیلے  
 مینڈکوں، زخمی بلبوں، دم سادھے کتوں، جھپٹے کی عیارت آنکھوں، دندانے سوز دل اور خون میں مست پت خرگوشوں  
 اور ان سے بھی آگے بڑھ کر دوسرے جانداروں یعنی شیر ادا علی، جان محمد خان، ماریا تریزا اور شاہ صاحب  
 اور ان کے بیٹوں تک پھیلے ہوئے ہیں۔ یہ رابطے ذات اور رنج کے مسائل سے ہٹ کر بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔ نتیجتاً  
 ان سے زمین زندگی اور ذات کے جن خارجی و داخلی مسائل کا شعور و شہر پیدا ہوتا ہے، وہ ساقی کے کائناتی  
 آہنگ کی تشکیل کرتا ہے۔ جن کی لطافتوں کی نوکاری اور زمین پر ظاہر کو الٹ کے رابطوں کا کائناتی  
 آہنگ، یہ دونوں ساقی کی شاعری کے ایسے امتیازات ہیں جن کے باعث ان کا متعدد دوسرے محصوروں  
 سے نکلنے ہوا معلوم ہوتا ہے۔ جہاں تک عصر کے اثرات کا تعلق ہے، شاعر کی پہلی بغاوت اپنے فوری ماضی  
 سے ہوتی ہے۔ اس عہد میں نظم میں تین آوازیں خاص رہی ہیں، میراجی، راشد اور فیض۔ فیض کے اثرات  
 کا زمانہ ساتھ ساتھ جاری رہا۔ ساقی کی شاعری تاریخی اعتبار سے بعد کی چیز ہے۔ جدید شاعروں  
 پر سب کے واضح اثر میراجی کا رہا ہے۔ ساقی کی معاصرانہوں سے دلچسپی میراجی کی یاد دلاتی ہے، نیز بڑی کما سیر  
 جیسی نظموں میں میراجی کے لہجے کی گونج سنی جاسکتی ہے۔ لیکن ساقی کی آواز، ان کی توانائی اور ان کا جوش و خروش  
 انھیں بالکل دوسری راہوں کی طرف لے گیا۔ ساقی خود کلامی اور سرگوشیوں کے شاعر ہو سکتے تھے۔ وہ ذات  
 سے باہر رابطوں اور تعلقات کے شاعر ہیں جس نے انھیں خود کلامی کے بجائے ہم کلامی کی راہ پر ڈال دیا۔ راشد کی  
 اہمیت کا اعتراف توحید شاعری کے ساتھ ہی شروع ہوا گیا تھا، لیکن راشد کی بازیافت کہیں ۱۹۶۵ء کے بعد  
 شروع ہوئی۔ پسکر تراشی، فیروز سمیت دوسری کلاسیک اعتبار سے ساقی راشد کے قبیلے کے شاعر ہیں لیکن راشد کی  
 لفظیات اور موضوعات سے انھوں نے عمداً گریز کیا اور اپنی بیچان اپنی انفرادیت کے بل بوتے پر کرائی۔ اگرچہ  
 بناوٹ کا جذبہ اور کمیائت سے انحرافات کے مشترک ہے، لیکن ساقی کے یہاں رابطے و الجھان کی خواہش  
 دوسرا رنگ پیدا کرتی ہے، ساقی کا لہجہ، ان کی لفظیات، ان کے علائم و پسکر اور ان کا نظام فکر ان کا اپنا  
 ہے۔ ساقی کی توانائی، تازگی، تہ دار، خوش سلیغلی، جس کی لاری، بدنی کیفیت اور کائناتی آہنگ  
 انھیں اپنے عہد کے تضاد اور اثرات کے باوصف ایک منفرد شاعر کا درجہ عطا کرتے ہیں۔ وہ دہن سے ہزاروں  
 میل دور ہیں، ان کا تخلیقی سفر جاری ہے۔ ان کے شعری امتیازات کے پیش نظر یہ خواہش ناگزیر سی ہے کہ خدا  
 ان کے سینے کی آگ روشن رکھے اور وہ اسی طرح نظم کے نئے امکانات کی غیر دیتے رہیں۔ (۱۹۷۹ء)

## اِفْتَحَارُ عَارِفُ

شہرِ مثال کا درِ دُمند شاعر

زندگی کے نہاں خانوں میں اتر کر دیکھیے تو بے زمینوں کے کئی سلسلے صدیوں کے اُٹ پھیر  
 میں اپنے سینوں کے راز کھولتے ہوئے ملیں گے۔ کئی کے آغاز و انجام و وقت کے دھندلوں میں کھو گئے اور  
 کئی انسانیت کے لیے نشانِ شرف بن کر تاریخ کے اوراق کو جھلکا گئے۔ جلا وطنیاں صرف زمینوں، زمانوں،  
 آبادیوں اور بیٹیوں سے نہیں ہوتیں، خود اپنی ذات سے بھی ہوتی ہیں۔ پاؤں صرف چلنے کے لیے ہیں، قدموں  
 سے ہم صرف مکان تاپتے ہیں، مکان چلتے ہیں لیکن ذہن جست لگاتا ہے اور اکبر و احد میں وجود کہاں سے کہاں  
 پہنچ جاتا ہے۔ ساری زمینیں اور زمانے اپنی بساط تہہ کر لیتے ہیں۔ کائنات سمٹ کر نقطہ بن جاتی ہے یا پھر  
 کراں تاکراں پھیلا ہوا ایک لامتناہی میدان معلوم اور نامعلوم کے ایسے ہی مقامات پر ختم ہوتا ہے جو ذات اور  
 کائنات میں بھی ہیں اور ذات اور کائنات سے باہر بھی۔ من کا سفر موجود سے لا موجود اور لا موجود سے  
 موجود کا سفر ہے جس میں مانوس چہرے، تجزیوں، مقاموں، زمانوں کی تقلید ہوتی ہے اور اس کا برعکس  
 بھی صحیح ہے یعنی ذہنی جزیروں کی نامانوس تخلیق مانوس قالب اختیار کرنے میں سرگرم سفر رہتی ہے کبھی  
 کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ ذہنی اور زمینی تنہائیوں اور جلا وطنیوں کے رشتے مل جاتے ہیں اور ان سے نئی نئی  
 کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں، شخصیت اور سوانح اپنی جگہ اہم ہیں لیکن بنیادی چیز وہ انہماکی قوت ہے جس کے  
 تحت یاد و دھند سکھ تمام حوالہ فیض میں بروئے کاتے ہیں اور شعرا و ادب کی تعلیم و تبحر میں اصولاً سارے حوالے



اسی نے سکھتے ہیں اس لحاظ سے دیکھیے تو انفارعارف کے یہاں کئی کیفیتیں دوسروں سے بالکل الگ ملیں گی۔  
 اول تو ایک غلط فہم کار کا رب جو انسان سے ٹوٹ کر محبت کرتا ہے، جو زندگی کا متوالا ہے اور درد کے رشتوں  
 کو سمجھنا چاہتا ہے، جو زندگی، سماج، معاشرے میں شریک بھی ہے اور ان سے باہر بھی، کیونکہ سنگدل بے تعلقی یا  
 جلا وطنی کے بغیر درد کا عرفان ممکن نہیں، دوسرے بے مکانی یا بے گہری کا دکھ جو، ذرا فریش سے اولاد آدم کی  
 میراث ہے، جس کے تحت اُسے جنتوں سے نکالا گیا اور اُس نے آسمانوں اور زمینوں کا سفر کیا اور جس کی  
 دہرے انسان کی روح کو آج تک قرار نصیب نہیں اور وہ تھوڑا اور خوشی کی راہوں میں سرگرم سفر ہے۔  
 یہ بے مکانی یا بے گہری سب لذتوں کی لذت اور سب دکھوں کا دکھ ہے۔ حق بات یہ ہے کہ احساس کے ان  
 دونوں منقطعوں میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا جبر کا رشتہ مشترک ہے۔ دکھ درد کا وجود جبر ہی سے ہے جہاں جبر  
 ہے، کسی نہ کسی درد کا رشتہ ضرور ہوگا اور جہاں درد ہے وہاں کوئی کوئی جبر ضرور کارفرما ہوگا، خارجی یا  
 باطنی۔ خواہ وہ وجود کا ناگزیر جبر ہو یا سیاسی، فکری نظام، مسلک یا طریق کا خارج سے مسلط کیا ہو جبر۔ جبر  
 زندگی کی نفی ہے، جبر آزادی کی ضد ہے، جبر کی فضا میں جن چیزوں کی پرورش ہوتی ہے وہ سب کی سب زندگی،  
 خوبصورتی اور تپائی سے ناز کا رشتہ رکھتی ہیں۔ مثلاً ظلم، استبداد، قتل، دخول، ریزی، کذب و افتراء، جرم و  
 ریاکاری، کمینگی اور خباثت وغیرہ وغیرہ۔ یہ تمام تو میں آزادی کے لیے چیلنج ہیں۔ اور آزادی کے عدم اور وجود  
 کا یہی چیلنج فنون لطیفہ کی جان ہے۔ پتھان اس کی دہشت سے بھی پیدا ہوتا ہے، اس کے عرفان سے بھی اور  
 اس کے خلاف احتجاج سے بھی۔ انفارعارف کے یہاں احتجاج کا لہجہ نمایاں ہے۔ ہر احتجاج میں بغاوت کا  
 عنصر ہوتا ہے، دبا ہوا یا پُر جوش، انفارعارف کا احتجاج متشددانہ، آتش بار یا غضب ناک نہیں، یہ ایک  
 محبت کرنے کا احتجاج ہے۔ درد آمیز، ہمدردانہ اور غلط فہم، جس میں زندگی کے کرب اور بے زمینگی کے احساس  
 دونوں نے مل کر ایک نئی تڑپ اور نئی تاثیر پیدا کر دی ہے۔

کسی بھی ابھرتے ہوئے شاعر کو سب سے بڑا خطرہ اپنے عہد کی مانوس آوازوں سے ہوتا ہے۔ ہمارے  
 عہد کی آوازوں میں سیراجی، ارشد، جوش، بیگانہ، فراق اور فیض کا شمار کیا جاسکتا ہے۔ لیکن ان کا اثر محدود  
 ہے اور جوش کا اثر ان کی زندگی ہی میں فنا ہو گیا۔ البتہ دوسروں کے فیوض و برکات جاری ہیں انفارعارف  
 اپنے رومانی مزاج اور احتجاجی حوالے سے فیض کے سلسلے سے تعلق رکھتے ہیں۔ لگتا ہے انھیں اس کا احساس بھی  
 ہے کہ ان کی طرز نگارہ کو سب سے بڑا خطرہ فیض سے لاحق ہے کیونکہ فیض کی کد مانی اور انقلابی شاعری نے اس

نویت کے اسلوب کے امکانات کو تقریباً ختم کر دیا ہے۔ اب جو بھی آئے گا یا تو ادبی تقلید میں مکثت نظر آئے گا  
 یا بہت عورت ملی تو بے مزہ شاعری کے دربار عام سے خلعت فاخرہ پائے گا جس کی محبت اور انقلاب و انحراف  
 ادبی موضوعات ہیں۔ لیکن شری اختصام و امتیاز کی راہیں نیکر و غبار کے تازہ کارانہ پیرایوں ہی سے کل سکتی  
 ہیں۔ انفارعارف کو اس کا پورا احساس ہے۔ انھوں نے کلاسیکی روایت سے خوش سلیقگی کی روشنی لی ہے  
 اور اسے فیر کر کے بے تکلف تازہ لہجے سے پیوند کیا ہے۔ اس میں کچھ ہاتھ اودھی کے تخلیقی ربط کا بھی ہے جو ابتدائی  
 عمر کی دین ہو سکتا ہے۔ ان کی آواز میں نرمی اور لوح ہے جو اودھی کی گھل و ٹھ اور زمینی پن کی راہ سے  
 آیا ہے۔ کہیں کہیں طویل جملوں میں ارکان کی تعداد بڑھادی ہے۔ بعض جگہ آوازوں کو بڑھایا گھٹایا ہے  
 جس سے ان کا لہجہ ہندی آہنگ کی داخلی موسیقی سے قریب تر ہو گیا ہے۔ انسان سے ان کا لگاؤ اور محرمیوں  
 سے پیدا ہونے والا درجہ محبت احتجاجی کے میں اس طرح رچ بس گیا ہے کہ ایک کیفیت سے کئی کیفیتیں پیدا  
 ہو گئی ہیں۔ انفارعارف غریب اور غریب دونوں تھے ہیں۔ دونوں پر انھیں کیسا قدرت حاصل ہے لیکن غزل  
 کے اشعار میں قدرت احساس کہیں زیادہ ہے۔ ایسا شاید ان کے مخصوص تخلیقی مزاج کی وجہ سے ہے یا ان  
 رموز و علامت کی وجہ سے جنھیں ان کی شناخت قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہاں پہلے غزل کے اشعار سے  
 استنباط کیا جاتا ہے۔

یہ قرض کچ کچ کبھی کبھار ادا ہوگا  
 تباہ ہو تو گئے ہیں اب اور کیا ہوگا  
 غبار کو چھ دھند بکھرتا جاتا ہے  
 اب آگے اپنے بکھرنے کا سلسلہ ہوگا  
 ہوا ہے یوں بھی کہ اک عمر اپنے گھز گئے  
 یہ جانتے تھے کوئی راہ دیکھتا ہوگا

ہم جہاں ہیں وہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے  
 کار و بار جنوں عام تو ہے مگر اک ذرا مختلف ہے

آج کی رات نغمی سی تو بھی اگر بچ رہے تو غنیمت  
اے چراغِ سر کو چہ باد! اب کے ہوا مختلف ہے  
خیرِ عافیت کے مناہوں سے جکڑی ہوئی خلقتِ شہر  
جاننا چاہتی ہے کہ منزل سے کیوں راستہ مختلف ہے  
اسکے میں نے کتابِ مسادات ایک اک درق پڑھ کے دیکھی  
میں جانے کیا کچھ لکھا ہے مگر ماشیہ مختلف ہے

غدا ب وشتِ جاں کا صلہ نہ مانگے کوئی  
نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی  
بلند ہاتھوں میں زنجیر ڈال دیتے ہیں  
عجیب رسم چلی ہے دعا نہ مانگے کوئی

دُکھ اور طرح کے ہیں دعا اور طرح کی  
اور دامنِ قاتل کی بُرا اور طرح کی  
دیوار پر لکھی ہوئی تحسیر ہے کچھ اور  
دیتی ہے خیر خلقِ خدا اور طرح کی  
بس اور کوئی دن کو درازت ٹھہرائے  
صحراؤں سے آئے گی صدا اور طرح کی  
ہم کوئے ملامت سے نکل آئے تو ہم کو  
ناس آئی نہ پھر آب و ہوا اور طرح کی

یوں دیکھیے تو "قرنِ کج کبھی" "غبارِ کو چہ وعدہ" "چراغِ سر کو چہ باد" "کار و بارِ جنوں" وغیرہ  
ترکیبیں اس کے کچھ پہلے کی شاعری کی یاد دلاتی ہیں، لیکن ذرا سے قائل سے معلوم ہو گا کہ یہ سیکڑ بند تصورات کی

نہ مولانا شاعری نہیں۔ شاعری آوازِ آج کی آواز ہے۔ زندگی آج جن کام کے نغمے میں ہے اور معاشرہ جن حالات  
و حوادث کی زد میں ہے، یہ آواز اس کے درد و کرب سے پیدا ہوئی ہے۔ شاعر شائیت یا غنیمت کا سہارا نہیں  
لے رہا۔ درہمِ دینی شاعری کی آسان راہ پر چل سکتا تھا وہ حقیقت کی سنگینی کو پوری پہچانی کے ساتھ محسوس کرتا ہے۔  
پہلے کا شاعر شخص کو اپنا ہم نوا پاتا تھا۔ اب صورت یہ ہے کہ

صدا گائی تو پرسنِ حال کوئی نہ تھا

فرض کج کبھی کا ذکر نہ باعثِ فخر سی لیکن تباہی کی آخری حد تک پہنچنے کے بعد اب بچا ہی کیا ہے کہ ادائیگی کا  
سلسلہ جاری رہے۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو ان غزلوں میں ایک نئی آواز اور نئی معنویت ملتی ہے۔ ان میں جو سماجی،  
سیاسی مفہم ہے یا جبر کے ظلمات جو احتجاج ہے وہ جذباتیت کی دین نہیں بلکہ موجودہ صورتِ حال کی بے لہر لہری  
سے پیدا ہوا ہے۔ ذرا ان غزلوں کے تانے بے لہریں ہی دیکھیے۔ سلسلہ مختلف ہے، ہوا مختلف ہے، جملہ نہ مانگے  
کوئی۔ راستہ نہ مانگے کوئی، وفا اور طرح کی، صدا اور طرح کی، لفظوں کا یہ نظام کچھ اور ہی معنیاتی فضا پیدا  
کر رہا ہے۔ شاعر کو احساس ہے کہ:

ہم جہاں ہیں وہاں ان دنوں عشق کا سلسلہ مختلف ہے

مگر خوف یہ ہے کہ چراغِ نرا دیکھ نغمی سی تو بھی زندہ بچتی ہوئی نظر نہیں آتی۔ پورا معاشرہ ریاکاری کے ایسے  
زنگ میں رنگ گیا ہے کہ ہر شے کے معنی بدل گئے ہیں۔ لفظ و سب کے سب جڑ کے برتے جاتے ہیں مگر تھوڑا  
مختلف ہے۔ کتابِ مسادات کا متن تو سلامت ہے لیکن اس پر جو حاشیہ چڑھایا جا رہا ہے، اس سے متن کا  
مفہم بالکل بدل کر رہ گیا ہے۔ شاعر کو احساس ہے کہ زمانہ آتنا بدل گیا ہے کہ اب:

دُکھ اور طرح کے ہیں دُغاب اور طرح کی

اور دامنِ قاتل کی بُرا اور طرح کی

یہ اندازِ غریب اور ملحقین کی شاعری سے بالکل الگ ہے۔ یہ صورتِ حال کے درد کی شاعری ہے اور اس درد  
کا احساس بھی بالواسطہ کرایا گیا ہے یعنی:

غدا ب وشتِ جاں کا صلہ نہ مانگے کوئی

نئے سفر کے لیے راستہ نہ مانگے کوئی

ان غزلوں میں اظہار کا جو پیرایہ ہے، جو علامت اور استعارے ہیں، ان کا رشتہ ایسے مفہام سے ہے جو



تھوڑی دھار کی سی تیزی رکھتے ہیں ان اشعار میں بین المصطفین بہت کچھ ہے اور یہی شاعر کا کمال ہے۔  
اب ایک اور پہلو کو لیجیے۔ صاحبانِ ذوق نے ان اشعار کو پڑھتے ہوئے — نیمہ عافیت کے طنائوں  
سے بکری ہوئی خلقتِ شہر — تمام شہر محرم بس ایک محرم میں یا کوئی تو شہرِ مذنب کے ساکون سے کچھ پیر  
غور کیا ہو گا کہ ان میں شہر کا بیکر بار بار اُٹھتا ہے، یہ کیا شہر ہے؟ اس کی خلقت کسی خلقت ہے؟ کیسے عذاب  
میں گرفتار ہے اور کیوں گرفتار ہے؟ یہ شہر محرم بھی ہے اور مذنب بھی، کیوں؟ افتخارِ عارف بار بار جس شہر کا حوالہ  
لاتے ہیں وہ اردو کی تخلیقی اور تعاقبی روایت کے اجتماعی لاشعور میں بسا ہوا ظلم و استبداد کا کوئی قدیمی نشان  
تو نہیں؟ یا یہ آج کا کوئی نیا شہر ہے یا نئی ہستی؟ یا ایسا معاشرہ جو سیلابِ بلا میں گھر گیا ہے اور بے پناہ  
غلاب میں گرفتار ہے؟ شاید ان میں سے بعض سوالوں کا جواب ذیل کے اشعار سے مل جائے کہیں ایسا تو نہیں  
کہ شاعر نے موجود کی دردناک صورت حال کو ایک وسیع تر تاریخی اور انسانی تناظر میں دیکھ رہا ہو :

دہی پیاس ہے دہی دشت ہے دہی گمراہ ہے  
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت بُرا نا ہے  
صبح سویرے دن پڑنا ہے اور گھمسان کا رن  
راتوں رات چلا جائے جس جس کو جانا ہے

بستی بھی سمندر بھی بیاباں بھی مرا ہے  
آنکھیں بھی مری خواب پریشاں بھی مرا ہے  
جو ڈوبتی جاتی ہے وہ کشتی بھی ہے میری  
جو ٹوٹتا جاتا ہے وہ پیمیاں بھی مرا ہے  
جو ہاتھ اٹھتے تھے وہ سبھی ہاتھ تھے میرے  
جو چاک ہوا ہے وہ گریباں بھی مرا ہے  
جس کی کوئی آواز نہ پہچان نہ سنندل  
وہ قافلہ بے سرو ساماں بھی مرا ہے

دیرانہ متعل میں حجاب آیا تو اس بار  
خود چیخ پڑا میں کہ یہ عنوان بھی مرا ہے  
دائرتہ کی صبح بشارت کو خبر کیا  
اندیشہ صدمہ شامِ غرباں بھی مرا ہے

میں جس کو اپنی گواہی میں لے کے آیا ہوں  
عجب نہیں کہ وہی آدمی صدمہ کا بھی ہو  
وہ جس کے چاک گریباں پر تہتیں ہیں بہت  
اسی کے ہاتھ میں شاید سبز نو کا بھی ہو  
ثبوتِ محکم جال بھی جس کی برتنش ناز  
اُسی کی تیغ سے رشتہ رگ گلو کا بھی ہو  
دفا کے باب میں کارِ سخن تمام ہوا  
مری زمین پر اک مسر کہ ہو کا بھی ہو

حجیم لفظ میں کس درجہ ہے ادب نکلا  
جسے نجیب سمجھتے تھے کم نسب نکلا  
ابھی اُٹھا بھی نہیں تھا کسی کا دستِ کرم  
کہ سارا شہر لیے کاسے طلب نکلا

خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
نوکِ سنال پر سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
پتھر پر سر رکھ سونے والے دیکھے  
ہاتھوں میں پتھر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

شاخ بریدہ کھلی نغصے سے پوچھ رہی ہے  
کوئی شکستہ پر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
خاک اڑانے والے لوگوں کی بستی میں!  
کوئی صورت گر نہیں دیکھا بہت دنوں سے  
بچے سائیں ہمارے حضرت مہر علی شاہ  
بابا! ہم نے گر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

واقعہ کر بلا اور اس کے تعلیقات کا انقلابی، سیاسی مفہیم میں استعمال اُردو کی  
بافیانہ، مجاہدانہ شاعری میں نیا نہیں۔ اس کا سراغ مولانا محمد علی جوہر کی غزلیہ شاعری تک آسانی  
سے لگایا جاسکتا ہے۔ شاگردی انھوں نے داغ کی کی تھی لیکن کلاسیکی علامتوں کے پیرائے میں اجتماعی  
شاعری کا نقصان انھیں حسرت موہانی کی ان غزلوں سے بچنا تھا جو میسوس مدی کی پہلی دہائی میں تہذیب زدگ  
میں کبھی گئیں تھیں۔ اس کے بعد یہ علامتیں بار بار ابھرتی رہی ہیں اور طرح طرح کے مجاہدانہ ابعاد اختیار  
کرتی رہی ہیں۔ افتخار عارف کے یہاں موجود صورت حال کی ستفائی کے بیان میں ان سے نئی معنیاتی  
جہت سامنے آتی ہے۔ پیاس، دشت، گھرانہ، دن پڑنا، ایک کتاب اور ایک میدان، ڈھانچے،  
شام، مسافر، چاک گر بیاں، قافلہ بے سرو سامان، صبح بشارت، شام غریباں، قاتل، خنجر، خیمہ،  
لشکر، شاخ بریدہ، شکستہ پر، نوک سال، سپاہ شام، نیزے پر آفتاب کا سر، کاسر طلب، شہر زدگ  
سے مجتنب، یہ سب سامنے کی تعلیق ہیں۔ یہ درد و کرب بنی نوع انسان کا بھی ہو سکتا ہے، اور  
ایک بستی یا پورے راج کا بھی۔ بات کسی ایک شعر یا مصرعے کی نہیں، افتخار عارف کے یہاں پوری کی  
پوری غزلیں اس کیفیت سے سرشار نظر آتی ہیں۔ اور ان میں حق طلبی اور درد مندی کے نئے پہلو سامنے  
آتے ہیں۔ مندرجہ بالا اشعار میں کہیں بھی امر واقعہ کا بیان نہیں بلکہ آج کے عذابوں کا ذکر ہے جن کو صدیوں کے  
تناظر میں دیکھا گیا ہے:

دہی پیاکس ہے، دہی دشت ہے دہی گھرانہ ہے  
منکیرے سے حیر کا رشتہ بہت بڑا تا ہے

ہر غزل کے اختتامی الفاظ سے — بیاں بھی مرا ہے — گریباں بھی مرا ہے — درد کے طویل  
سلسلوں اور ترنم کا اندازہ ہوتا ہے۔ تیسری غزل میں عدد، چاک گر بیاں، خنجر، رشتہ گلو، منکرہ لہو، پوری غزل کو  
غام مضائقہ رنگ میں رنگے دے رہے ہیں۔ دوسری غزلوں سے جو اشعار پیش کیے گئے ان میں بھی یہی کیفیت ہے  
لیکن یہاں ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے یعنی شہر، بستی، خلعت اور لشکر کا گہرا تعلق گھر سے ہے۔ ذرا یہ آخری  
سرع دیکھیے:

بابا ہم نے گر نہیں دیکھا بہت دنوں سے

یہاں گھر سے مراد کیا ہے؟ گھر، گھر بھی ہے حد دشمنی میں، اور پوری دنیا بھی جس میں ہم رہتے ہیں۔ یہ عذابوں  
میں گھری ہوئی بستی بھی ہو سکتا ہے اور شہر مذہب بھی، جس کی طرف شاعر بار بار اشارہ کرتا ہے یہ شاعر کا  
معاشرہ بھی ہو سکتا ہے جس سے وہ گہرے طور پر وابستہ ہے۔ ایسی غزلوں میں گھر کا استعارہ بار بار ابھرتا ہے  
اور طرح طرح کی معنوی کیفیات پیدا کرتا ہے۔ شاعر اپنی زمین کو اپنا آخری حوالہ کہتا ہے اور بستی کی در بدری کی  
دہائی بھی دیتا ہے۔ اسے احساس ہے کہ ایک فرگوانے کے بعد معلوم ہوا کہ وہ جس میں رہ رہا تھا وہی  
گھر اس کا نہ تھا۔ ان اشعار کے علامتی مفہام سے کوئی بھی سنجیدہ تاریک سرسری نہیں گزر سکتا:

مرے خدا مجھے انس تو معتبر کر دے  
نیں جس مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کر دے  
یہ روشنی کے تعاقب میں بھاگتا ہوا دن  
جو تھک گیا ہے تو اب اس کو مختصر کر دے  
میں زندگی کی دُعا مانگنے لگا ہوں بہت  
جو ہو سکے تو دعاؤں کو بے اثر کر دے  
میں اپنے خواب کے کٹ کر جوں تو میسر اُخدا  
اُجھاڑ دے مری متبی کو در بدر کر دے  
بری زمین مرا آخری حوالہ ہے  
سو میں رہوں نہ رہوں اس کو بارود کر دے



عذاب یہ بھی کسی اور پر نہیں آیا  
 کہ ایک شہر چلے اور گھر نہیں آیا  
 اس ایک خواب کی حسرت میں جل بھی نہیں  
 وہ ایک خواب کہ اب تک نظر نہیں آیا  
 حرم لفظ و معانی سے نسبتیں بھی رہیں  
 مگر سلیقہ، عجز، ہنس نہیں آیا

خواب کی طرح بکھر جانے کو جی چاہتا ہے  
 ایسی تہستانی کہ مر جانے کو جی چاہتا ہے  
 گھر کی وحشت سے لرزتا ہوں مگر جانے کیوں  
 شام ہوتی ہے تو گھر جانے کو جی چاہتا ہے

یہ اب کھلا کہ کوئی بھی منتظر مرانہ تھا  
 میں جس میں رہ رہا تھا وہی گھر مرانہ تھا  
 میں جس کو ایک عمر سنبھالے پھر اکیس  
 مٹی بتا رہی ہے وہ پیکر مرانہ تھا  
 پھر بھی تو سنگسار کیا جا رہا ہوں میں  
 کہتے ہیں نام تک سر مختصر مرانہ تھا  
 سب لوگ اپنے اپنے قبیلوں کے ساتھ تھے  
 اک میں ہی تھا کہ کوئی بھی لشکر مرانہ تھا

کہیں سے کوئی حرفِ معبر شاید نہ آئے  
 مسافر ٹوکرا اب اپنے گھر شاید نہ آئے

نفس میں آبِ دہانے کی فراوانی بہت ہے  
 اسیروں کو خیرِ مالِ بال و پر شاید نہ آئے  
 کسے معلوم اہلِ بھرِ ریوے بھی دن آئیں  
 قیامت سکے گزرے اور خبر شاید نہ آئے

ان اشعار میں گھر کی مرکزیت ظاہر ہے۔ گھر کے ساتھ مٹی، زمین اور در بدری کے انسلالات بھی ہیں جو وطن کا مینہ، انہار ہیں۔ شاعر نے انھیں آج کے تناظر میں رکھ کے نئی معنوی و سمیعی پیدا کی ہیں جن کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا۔ غزل کی رمزیت کا جو اثر یہی ہے کہ ایسے اشعار خارجی اور داخلی دونوں سطحوں پر بعض اوقات بیک وقت دونوں سطحوں پر کام کرتے ہیں۔ گھر کو نجی، ذاتی معنی میں لیجیے تو بھی خالی از لطف نہیں اور علامتی معنی میں لیجیے تو بھی معنی کے نئے امکانات سامنے آتے ہیں۔ افتخار عارف کی شاعری کے بارے میں اُد پر جو کچھ کہا گیا اس سے آسانی سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ وہ گہرا سیاسی احساس رکھتے ہیں اور طرح طرح کے جبر کے نیٹس ان کا شعری ردِ عمل طرح سے ظاہر ہوتا ہے۔ اپنے اخباری بیرونیوں میں انھوں نے اردو کی شعری روایت سے بھی استفادہ کیا ہے اور انفرادی علامت کو بھی برتا ہے۔ اس طرح انھوں نے اپنا ایک انفرادی بھج پیدا کیا ہے جو آسانی سے پہچان جاسکتا ہے۔ زمینی اور ذہنی جلاوطنیوں کے حوالے، معرکہ، مہو، دشت، پامیس، نوکِ سنبل، لشکر، شہر، بستی، گھر، گرانا، مٹی، زمین، در بدری وہ کلیدی علامات ہیں جن سے افتخار عارف کی شریات کا شناخت نام مرتب ہوتا ہے۔ اس سے افتخار عارف نے ایک نئی معنوی فضا خلق کی ہے، جس میں جبر کے نیچے میں پھرتی ہوئی انسانیت کی کراہ سنائی دیتی ہے، یہ سیاسی نوعیت کی شاعری ہے لیکن وسیع تر انسانی دردِ مندی کے احساس کے ساتھ، یہ اس طرح کی سیاسی شاعری نہیں جو بیک پر چلنے کی پابند ہوتی ہے۔ اس بات کے ثبوت میں افتخار عارف کا پورا ادبیان پیش کیا جاسکتا ہے۔ بہت سے اشعار اُد پر درج کیے گئے ہیں۔ میں اقتباسات کو کم سے کم رکھنا چاہتا ہوں لیکن بعض اشعار گزرت میں لے لیتے ہیں اور ان سے صرف نظر ممکن نہیں۔ سرسری گزرنے والوں سے شکایت نہیں، لیکن جو شعر کا مطالعہ سنجیدگی سے کرتے ہیں، انھیں اتفاق ہو گا کہ اُد پر جو مقدمہ پیش کیا گیا اس کی توثیق کے لیے ان اشعار کو نظر میں رکھنا اور ان سے لطف اندوز ہونا بھی ضروری ہے :

اب بھی تو میں اعلیٰ نہیں ہوگی ہم سے  
دل نہیں ہوگا تو بیت نہیں ہوگی ہم سے  
رذناک تازہ قصیدہ نئی تشبیب کے ساتھ  
رزق برحق ہے یہ خدمت نہیں ہوگی ہم سے  
اُجرت عشقِ دُعا ہے تو ہم ایسے مزدور  
کچھ بھی کر لیں گے یہ محنت نہیں ہوگی ہم سے  
ہر نئی نسل کو اک تازہ مدینے کی تلاش  
صباحِ جو! اب کوئی ہجرت نہیں ہوگی ہم سے

یہ بستی جانی چھپانی بہت ہے  
یہاں وعدوں کی اڑانی بہت ہے  
شگفتہ لفظ لکھے جارہے ہیں  
مگر لہجوں میں ویرانی بہت ہے

بادل بادل گھومے پر گھر لوٹ کے آنا بھولے ناں  
اللہ سائیں ڈارے بچھری کوچ ٹھکانا بھولے ناں  
جب کبھی اُجلے اُجلے دن پر ٹوٹ کے برسی کالی رات  
ایک اپنی بستی کے نام کا دیا جھلانا بھولے ناں  
بارغِ نیچے میرے جب جب نذر ہو کی چپا ہیں  
میری برکت والی بٹھی مجھے بلانا بھولے ناں

اس بار بھی دُنیا نے ہٹ ہم کو ہٹایا  
اس بار تو ہم شہر کے مصاحب بھی نہیں تھے

بیچ آئے سرِ قریمِ زور جو ہر پندار  
جو دام لے ایسے مناسب بھی نہیں تھے  
مٹی کی محبت میں ہم آشفٹہ سرِ دل نے  
وہ قرضِ آمار ہے کہ واجب بھی نہیں تھے

نئے سکندر ہیں اور ظلمات کا سفر بھی نیا نیا ہے  
فریب کی منزلوں میں اندازِ حیلہ گر بھی نیا نیا ہے  
کوئی کمانوں کے تیرے اعتبارِ اہماتوں میں آگے ہیں  
دعا نئی تھی سواب یہ خیالِ زہ اثر بھی نیا نیا ہے

کوئی جنوں کوئی سودا ہر سر میں رکھا جائے  
بس ایک رزق کا منظر نظر میں رکھا جائے  
ہوا بھی ہوگئی میثاقِ تیرگی میں فریق!  
کوئی چراغِ مذاب رہ گذر میں رکھا جائے  
اسی کو بات نہ پہنچے جسے پہنچنی ہو  
یہ التزام بھی عرضِ ہنر میں رکھا جائے

کس قیامت خیز چپ کا زہر سناٹے میں ہے  
میں جو چیخا ہوں تو سارا شہر سناٹے میں ہے  
ایک اک کر کے سارے ڈوبتے جاتے ہیں کیوں،  
جاگتی راتوں کا پچھلا پہرہ سناٹے میں ہے

افتخارِ عارف کے یہاں عشقیہ جذبات کا اظہار بالذات طور پر بھی ہوا ہے۔ عشقیہ جذبات سے مفرد



محض میں بلوغ کے جذبات کا اظہار نہیں، اگرچہ محبت کے معصوم جذبات کی حامل کچھ عذریں اور نظمیں ان کے مجموعے میں مل جائیں گی لیکن یہ غالب و جغان نہیں۔ عام کیفیت اس محبت کی ہے جو گرم و سرد زمانہ کو دیکھ چکی ہے اور جس پر کئی جاڑے اور کئی برساتیں گزر چکی ہیں۔ ایسے اشعار میں محبت سے زیادہ محبت کی غفلت کا احساس ہے ان میں ایسے بادل کی کیفیت ہے جو دیران کھیتوں پر برسنے کے بعد ہوا کے دوش پر اڑا جا رہا ہو۔ کہیں کہیں توفیق گناہ کی خواہش بھی ہے جو تہذیب باطن کی راہ سے تصدیق الہیہ ہے۔ ایک نظم ”تکمیل“ میں شاعر نے گناہ کو منتہائے سرشت آدم کہا ہے۔ کیونکہ گناہ تخلیق کا شر ہے اور ایسا بڑے جس کے سائے میں ملنے نفس اپنے پیکر کو از سر نو تراشتا ہے۔ زیادہ تر نظموں میں خوف کے موسم کی کیفیت ہے، جبر کی دہشت ہے جس نے روح کو جکڑ لیا ہے، عذابِ در بدری، بے مگرہی اور بے زمینی کے پیکر نظموں میں بھی بار بار ابھرتے ہیں۔ شاعر جھوٹی بشارتوں کی ضمانت نہیں دیتا وہ دیکھتا ہے کہ آرزو مند آنکھیں بشارت طلب دل اور دعاؤں کو اٹھتے ہوئے ہاتھ سب بے اثر ہو گئے ہیں۔ چنانچہ وہ خود کو یہ کہنے پر مجبور پاتا ہے کہ جب کبھی رنگوں، خوشبوؤں، اُڑانوں، آوازوں اور خوابوں کی توہین کی جائے گی۔ عذابِ زمینوں پر آتے رہیں گے۔ اسے دکھ ہے کہ اہل اعتبار کتنے بد نصیب ہو گئے ہیں کیونکہ ان سے قرض آبرو بھی ادا نہیں ہوتا۔ چنانچہ شاعر قرآن مجید کا یہ فرمان دہرانے پر مجبور ہے:

## اِنِّیْ کُنْتُ مِنَ الظَّالِمِیْنَ

پڑھا تو یہ تھارین عنبر پر کشتِ ناشاک کرنے والے نہیں رہیں گے  
مُسناتو یہ تھابوا کے ہاتھوں پر سمیت خاک کرنے والے نہیں رہیں گے  
مگر ہوا بول کہ نیزہ شام پر سر آفتاب آیا  
امانتِ نور جس کے ہاتھوں میں تھی اُسی پر عذاب آیا  
اور اب مرے کم علیف و کم حوصلہ قبیلے کے لوگ مجھ سے یہ پوچھتے ہیں  
ہماری قبریں کہاں نہیں گی؟  
خیاں تسلیم و سائبانِ رضا کی دیرانیاں بنائیں

جواہری آنکھوں سے اپنے پیاروں کا خون دیکھیں اب ایسی مائیں کہاں سے لائیں

ایک اور نظم میں اس صورتِ حال کو یوں پیش کیا ہے:

وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر  
سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں  
سارے نچر ایک طرح کے ہوتے ہیں  
گھوڑوں کی ٹاپوں میں روندی ہوئی روشنی  
مقتل سے دریا تک پھیلی ہوئی روشنی  
جلے ہوئے خمیوں میں سہمی ہوئی روشنی  
سارے منظر ایک طرح کے ہوتے ہیں  
ایسے ہر منظر کے بعد اک سناٹا مچھا جاتا ہے  
یہ سناٹا جہل و علم کی دہشت کو کھا جاتا ہے  
سناٹا فریاد کی لے ہے احتجاج کا ہوجہ ہے  
یہ کوئی آج کی بات نہیں ہے بہت پرانا قصہ ہے  
ہر قصبے میں صبر کے تیور ایک طرح کے ہوتے ہیں  
وہ فرات کے ساحل پر ہوں یا کسی اور کنارے پر  
سارے لشکر ایک طرح کے ہوتے ہیں

(ایک رخ)

اس پر اُسے میں افتخار عارف کی کئی نظمیں ہیں جو تاثر کے اعتبار سے جھنجھوڑتی ہیں۔ ان میں آخری آدمی کا جہزہ "قد ایک بسنت کا"، "جہان گرم شدہ"، ایک اداس شام کے نام"، "پتہ نہیں کیوں"، "اتجا"، "دعا"، "اعلان نامہ"، قابلِ ذکر ہیں۔ "ابو اہول کے نیلے" میں اس عہد کا فسرد محسوس کرتا ہے کہ فرعون کا ایک لشکر ہے اور فردا کیلا ہے اور اس کے ہاتھ عصا سے غالی ہیں، ایسے میں

ہستی و دبھر ہو جاتی ہے اور موت مقدر ہو جاتی ہے۔ التجا اور دعا کا پیرا یہ کئی جگہ ملتا ہے :

کوئی تو پھول کھلائے دعا کے لمبے میں !

عجب طرح کی گھٹن ہے ہوا کے لمبے میں

اگرچہ شاعر چاہتا ہے کہ کوئی معجزہ رونما ہو اور زمینوں کی عظمتیں پھر سے لوٹ آئیں لیکن اسے معلوم ہے کہ ایسا نہیں ہو گا کیونکہ انسان پابستہ سر کو چاہے تاج رزق کی مصلحت کا امیر ہو کر رہ گیا ہے اور اس کے آباد مجد اور حرمست آدمی کے لیے اور کلمہ حق کے لیے مصلیوں پر جو خون بہایا تھا وہ لہو اب نہیں بولتا ہے۔ آج کے انسان کو تاریخ کے شہسواروں کا خون آواز نہیں دیتا، اس کے سامنے اس کے قبیلے کی خیمہ گاہیں جلائی جاتی ہیں لیکن وہ تماشائی بنا رہتا ہے۔ شاعر نے ان لوگوں کی بلیں شیٹ بھی مرثبہ کی ہے جنہوں نے رشتہ شہرت عام کو توڑنے کی ہمت دکھائی اور شہرِ بخود و نام کو تچ دینے کا حوصلہ بھی کیا، لیکن اندر کا کز در آدمی صبح و شام ڈر لے آ جاتا ہے اور

نئے سفر میں کیا کھویا ہے کیا پایا ہے یہ سمجھانے آ جاتا ہے

(بلیں شیٹ)

افتخارِ عارف کی نظم "بار ہواں کھلاڑی" خاصی مشہور ہے۔ اس نظم کو جبر، پامردی، احتجاج اور خوف، بزدلی، مفاہمت کے ان تضادات کے تناظر میں پڑھیے جو افتخارِ عارف کی شاعری اُبھارتی ہے تو اس نظم کی پوری معنویت اُبھر جاتی ہے :

خوش گوار موسم میں

ان گنت تماشا شانی

اپنی اپنی میموں کو

داد دینے آتے ہیں

اپنے اپنے پیاروں کا

حوصلہ بڑھاتے ہیں

میں الگ تھلک سب سے

بار ہواں کھلاڑی کو

ہوٹ کر تارِ مہبت ہواں

بار ہواں کھلاڑی بھی

کیا عجب کھلاڑی ہے

کھیل بوتارِ مہبتا ہے

شورِ مچتا رہتا ہے

داد پڑتی رہتی ہے

اور وہ الگ سب سے

انتظار کرتا رہتا ہے

ایک ایسی ساعت کا

ایک ایسے لمحے کا

جس میں سانحہ ہو جائے

پھر وہ کھیلنے نکلے

تالیوں کی جھڑمٹ میں

ایک جملہ خوش کن

ایک نصیرہ تحسین

اس کے نام پر ہو جائے

سب کھلاڑیوں کے ساتھ

وہ بھی معتبر ہو جائے

پر یہ کم ہی ہوتا ہے

پھر بھی لوگ کہتے ہیں

کھیل سے کھلاڑی کا

عمر بھر کا رشتہ ہے



عمر بھر کا یہ رشتہ  
چھوٹ بھی تو سکتا ہے  
آخری دسل کے ساتھ  
ڈوب جانے والا دل!  
ٹوٹ بھی تو سکتا ہے  
تم بھی افتخار عارف  
بار ہو میں کھلاڑی ہو  
انتظار کرتے ہو  
ایک ایسے لمحے کا  
ایک ایسی ساعت کا  
جس میں حادثہ ہو جائے  
جس میں سانحہ ہو جائے  
تم بھی افتخار عارف  
تم بھی ڈوب جاؤ گے  
تم بھی ٹوٹ جاؤ گے

(بارہواں کھلاڑی)

ہم زندگی کے کمیل میں لگے ہوئے ہیں اور اپنی اپنی باری کے منتظر ہیں۔ کون میدان میں ہے اور کون میدان سے باہر کسی کو خبر نہیں۔ جو میدان میں ہیں اور احساس کی دولت سے بہرہ مند ہیں وہ جانتے ہیں کہ جو میدان میں ہیں وہ بھی میدان سے باہر ہیں۔ یہ کیفیت اس بے زمینی اور بے گہری سے الگ نہیں ہے جس کا ذکر مضمون کے شروع میں کیا گیا ہے۔ ایک زمین ہمارے وجود سے باہر ہے۔ ایک ہمارے دل کے اندر ہے۔ زندگی کرنے یا زندگی کی دہشت اور اس کے جبر سے مقابلہ کرنے کے لیے، یا سیاسی غم و استبداد کے خلاف نبرد آزما رہنے کے لیے، بار بار دل کی زمین کی طرف لوٹنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ انسان جتنا نبال خانہ باطن میں بھاگتا ہے، اتنا نیا ہوتا ہے، اس کا ایمان تازہ ہوتا ہے، اور

زندگی کے دکھ درد اور غم و جور سے پیچھے لڑنے کی تاب متقاومت میں اضافہ ہوتا ہے۔ یہ مکالمہ مٹنے سے تعلق رکھتا ہے:

ہوا کے پردے میں کون ہے جو چراغ کی ٹوسے کھیتا ہے  
کوئی تو ہوگا  
جو غفلتِ آفتابِ پینا کے وقت کی زد سے کھیتا ہے  
کوئی تو ہوگا  
مجاہد کو رمزِ نور کہتا ہے اور پرتو سے کھیتا ہے  
کوئی تو ہوگا

"کوئی نہیں ہے"

کہیں نہیں ہے

یہ خوش یقینوں کے، خوش گمانوں کے داہے ہیں جو ہر سوالی سے حجتِ اعتبار لیتے ہیں  
اس کو اندر سے مار دیتے ہیں

کوئی نہیں ہے

کہیں نہیں ہے؟

"تو کون ہے وہ جو لوحِ آبِ رواں پر سورج کو ثبت کرتا ہے اور بادل اچھالتا ہے  
جو بادلوں کو سمندروں پر کشید کرتا ہے اور بطنِ صدف میں نورِ شید نو محال ہے  
وہ سنگ میں آگ، آگ میں زنگ، زنگ میں روشنی کا امکان رکھنے والا  
دہ خاک میں صوت، صوت میں حرف، حرف میں زندگی کا سامان رکھنے والا  
نہیں کوئی ہے

کہیں کوئی ہے

کوئی تو ہوگا

(مکالمہ)

ان چند صفحات میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ افتخار عارف نے اپنے تخلیقی سفر میں جس ملک سخن کو دریافت کیا ہے، اس کے خاص خاص مضامین کی کچھ آگہی حاصل ہو جائے۔ ان کی تلمذ و شعر میں داد دیاں بھی ہیں اور چٹیاں بھی، درد کے گھنے جنگل بھی ہیں اور روح کی گہرائیوں میں بسنے والی سبک سیزندید بھی۔ کہیں انسانی شہوتوں کی چاندنی ہے اور کہیں ظلم کے طوفانوں نے عافیت کے خیموں کی طنابیں کاٹ دی ہیں۔ دشتِ بلا میں موسم اور مصرع کی آمد حیاں چل رہی ہیں اور سیاسی ریت میں انسان کا ہر قطرہ قطرہ جذب ہو رہا ہے۔ اس منظر نامے کا پورا تعارف نہ تو مقصود تھا۔ نہ ممکن ہے کیونکہ کوئی بیان شاعری کا بدل نہیں۔ شاعری کا پورا تعارف خود شاعری ہے۔ اس مسافت کے لیے ضروری ہے کہ دیدہ بننا خود بابِ سخن واکرے۔ افتخار عارف نے جس درد کی صلیب اٹھائی ہے وہ ہمارا اور ہمارے عہد کا درد ہے سب کا درد ہے۔ لیکن اس میں انفرادی شان انھوں نے اس طرح پیدا کی ہے کہ اس درد کو انھوں نے بے زنجیروں کے احساس کے ساتھ قبول کیا ہے اور اس میں بستیوں، شہروں اور مٹیوں کی قطعیت کے ساتھ ساتھ گھر و مہر کی حرمتوں کا ڈھکہ درد فنی خلوص کے ساتھ شامل کر دیا ہے۔ وہ آج کے انسان کا المیہ بیان کرتے ہیں۔ لیکن ان کا امتیاز یہ ہے کہ انھوں نے نہ نوحہ گری کی ہے نہ رجز خوانی۔ بس دردِ دل رقم کر دیا ہے ان کا درد ایسی قوت ہے جو باطن کا نور بن کر وجود کو منور کر دیتا ہے۔ ان کا پیارِ بالعموم رمزیہ اور علامتی ہے لیکن ان کا بچہ ناموس نہیں۔ اس میں ایسی کشش اور دلآویزی ہے جو ان کی اپنی ہے۔ افتخار عارف کا شیوہ گفتار، کلاسیکی رچاؤ، شائستگی اظہار، گہری درد مندی اور شہتِ احساس سے عبارت ہے۔ اس میں جو توتِ نم ہو ہے اور انفس و آفاق سے اسے جو نسبت ہے، اس کے پیشِ نظر کہا جاسکتا ہے کہ اس آواز کے نغمے تازہ و شیریں رہیں گے۔

(۱۹۸۳ء)

## نثری نظم کی شناخت

اس مضمون کو لکھنے کی ضرورت ہرگز پیش نہ آتی اگر نثری نظم کے بارے میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے، اس کی نوعیت محض نظری نہ ہوتی اور اطلاقی پہلو بھی پیش نظر رہتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ابھی ولادت نہیں اور حسبِ نسب اور رنگ و نسل کی بحث چھڑی ہوئی ہے، یا اگر ولادت ہو چکی ہے تو نومولود کو دیکھے بھالے بغیر اس کے عدم اور وجود کی گفتگو ہو رہی ہے۔ یا یہ کہ اتنی اولادوں کے ہوتے ہوئے نئی اولاد کی ضرورت بھی کیا ہے اور اگر ہے تو اس کو اولادِ نرینہ کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے یا کسی اور خانے میں رکھا جائے۔ نثری نظم اس میدان کا رزار کا منظر پیش کرتی ہے جس میں ہر طرف سے تیردوں کی بارش ہے اور بالکل سایے میں وہ سبزۂ نو مدیدہ ہے جو سر اٹھاتے ہی پامال ہو رہا ہے۔ مجھ کو فہم کا خیال ہے کہ اس سلسلے میں بنیادی مشکلات دو ہیں۔ اول یہ کہ اردو اپنے مزاج اور منہاج کے اعتبار سے مغربی زبانوں سے الگ ہے، اس میں نثری نظم کے فریم ورک کو ان سے ہٹ کر دیکھنا ہوگا اور اس کا واحد طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ اسے خود ان اردو تخلیقات سے اخذ کیا جائے جو نثری نظم کے نام سے لکھی جا رہی ہیں۔ دوسری مشکل یہ ہے کہ وزن، موزونیت، آہنگ، نکلنی آہنگ، داخل آہنگ یا شعری آہنگ کی جو بحث چھڑ گئی ہے، وہ بھی کئی الجھاؤں کا شکار ہے۔ ایک الجھاؤ



تو ہماری اپنی مشرقی روایت کی دین ہے جہاں شاعری میں وزن بنیادی اہمیت رکھتا ہے اور آہنگ وزن ہی کا پروردہ ہے یعنی وزن سے ہٹ کر آہنگ کا کوئی تصور ہی نہیں کیا جاسکتا۔ دوسرا الجھاوا مغربی روایت سے پیدا ہوتا ہے کیونکہ مغرب کے شعری آہنگ کی تطبیق اردو پر اس طرح نہیں ہو سکتی جس طرح مغربی زبانوں پر ہوتی ہے۔ رہی نئے تجربے کی ضرورت کی بات تو ضرورت کا معاملہ بھی اتنا آسان نہیں جتنا نظر آتا ہے۔ اس کے افادی اور غیر افادی پہلوؤں کو تو آسانی سے الگ کیا جاسکتا ہے لیکن اس میں کچھ گڑبڑیں ایسی بھی ہیں جن کا تعلق جتنا شعوری شعروں سے ہے اتنا لاشعوری تقاضوں سے بھی ہے۔ کسے معلوم تھا کہ غزل جسے حالی کے زمانے سے غیر افادی تسلیم کر لیا گیا تھا اور جسے وسط بیسویں صدی میں مصلوب کر دیے کی تیاریاں بھی ہو گئی تھیں، بغیر کسی مہینتی تبدیلی کے غیر افادی ہونے کے باوجود نہ صرف آبرومندی کی سند پا گئی، بلکہ ثقافتی جڑوں کے احساس کی بھی ضامن قرار پائی۔ یہ سارا عمل ایک صدی کے زمانے میں ہوا۔ نثری نظم کی بحث دس برس سے زیادہ پرانی نہیں۔ اتنے کم وقت میں کسی نئے تجربے کے بارے میں حکم لگانا شاید پیشین گوئی کے ذیل میں آئے گا، اور پیشین گوئی تنقید کا منصب نہیں۔ چنانچہ سرمدست ہم صرف اتنا کر سکتے ہیں کہ نثری نظم کے نام پر جو کچھ لکھا گیا ہے، اس کو سامنے رکھ کر یہ جاننے کی کوشش کریں کہ اس کی نوعیت کیا ہے، اور کیا اس میں واقعی کوئی شعری تجربہ بیان ہوا ہے۔ اگر اس میں اظہار کی تخلیقی قوت نہیں ہے اور یہ بحیثیت نظم متاثر ہی نہیں کرتی تو اپنا اور دوسروں کا وقت خراب کرنے کی کیا ضرورت ہے۔ ذیل میں بنیادی تحقیقات قائم کر کے اسی نوعیت کے مطالعہ کی کوشش کی جائے گی۔

(۱)

نثری نظم کی بحث کا آغاز بقول ڈاکٹر وزیر آغا ۱۹۷۲ء میں ہوا جب

آوراق کی ایک خاص اشاعت میں ذوالفقار احمد تابش نے نثری نظم کا سوال اٹھایا اور بحث میں ڈاکٹر وزیر آغا، ریاض احمد، مرزا ادیب، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر سلیم اختر اور ڈاکٹر سہیل احمد نے حصہ لیا۔ اس وقت نثری نظم لکھی تو جانے لگی تھی لیکن اس نے باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار نہیں کی تھی۔ اس کے بعد چند برسوں میں یہ بحث دو دھڑوں میں بٹ گئی اور دو متضاد رویے سامنے آئے۔ ظاہر ہے ایک طرف وہ نئے شاعر ہیں جو نثری نظم کو نئے موثر وسیلے کے طور پر برتنا چاہتے ہیں اور اس بنا پر اس کی حمایت کرتے ہیں کہ اس میں تخلیقی تجربہ غیر مسخ شدہ صورت میں سامنے آتا ہے۔ دوسری طرف وہ حضرات ہیں جو پابند شاعری کرتے ہیں یا پابند نظم اور آزاد نظم کے قائل ہیں۔ یہ لوگ نثری نظم کو اظہار کے عجز سے تعبیر کرتے ہیں اور اس تجربے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتے۔ ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے کہ ”مندرجہ بالا دو طبقوں کے ساتھ ایک طبقہ اور بھی پیدا ہو گیا ہے جس نے نثری نظم کو تحریک کے طور پر قبول نہیں کیا لیکن اس تجربے کو بیک نظر مسترد کرنے کی کاوش بھی نہیں کی، بلکہ نظم کے شعری آہنگ کو برقرار رکھنے کی تائید کی۔ انھوں نے اس مختصر طبقے میں ڈاکٹر وزیر آغا، وحید قریشی اور ریاض مجید کے نام لیے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ شمس الرحمان فاروقی اور خود ڈاکٹر انور سدید کو بھی اسی طبقے سے متعلق سمجھنا چاہیے۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا کہنا ہے کہ ”آہنگ کی تلاش میں موجودہ نقائص اور اوزان کے جملہ دستور حرف آخر نہیں، آئندہ کے امکانات کو تلاش کرنا فنکار کا بنیادی حق ہے۔ نثری شاعری بھی آہنگ کو تلاش کرنے ہی کی ایک کوشش ہے۔“

ڈاکٹر وزیر آغا کا کہنا ہے ”سوال نثری نظم کو مسترد کرنے یا نہ کرنے کا نہیں، کیونکہ اس نئی صنف ادب کے وجود کا جواز بہر حال موجود ہے، لیکن اس کو شاعری کے تحت شمار نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ ہر صنف ادب کا ایک کم سے کم وصف ضرور ہوتا ہے۔ نثری نظم کو اگر شاعری کے تحت شمار کیا گیا تو شاعری سے اس کا کم سے کم



وصف یعنی شعری آہنگ کا التزام بھی چھین جائے گا۔

شمس الرحمان فاروقی کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ وہ کہتے ہیں: میں نثری نظم کا مخالف نہیں ہوں، لیکن میں اب تک نہیں سمجھ سکا کہ نثری نظم ہماری شاعری کی کون سی صنفی یا ہئیتی ضرورت کو پورا کرتی ہے؟ (لیکن راقم الحروف کا ہے) آپ نے دیکھا وحید قریشی، وزیر آغا اور انور سدید "آہنگ" کو مسئلے کی جزا قرار دیتے ہیں اور وزیر آغا اسے اس لیے شاعری تسلیم نہیں کرتے کہ اس میں شاعری کی کم از کم شرط شعری آہنگ نہیں ہے، جب کہ شمس الرحمان فاروقی سرے سے نثری نظم کے صنفی جواز ہی کے قائل نہیں۔ ظاہر ہے کہ انور سدید نے جس گروہ کو مختصر قرار دیا ہے وہی مختصر گروہ نثری نظم کے رد میں سب سے زیادہ فعال ہے اور اسی گروہ نے اپنے موقف کو تنقیدی دلائل سے استوار بھی کیا ہے۔

عالمی ادب کی شعری روایت پر نظر ڈالی جائے تو نثری نظم اتنی نئی صنف نہیں جتنا اردو میں اسے سمجھا جا رہا ہے۔ کئی زبانوں کی پرانی لوک روایتوں میں نثری نظموں سے ملتی جلتی منظومات یا ان کے ٹکڑے مل جاتے ہیں۔ البتہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک کے طور پر سب سے پہلے نثری نظم نے فرانس میں سر اٹھایا جہاں اسے خاطر خواہ کامیابی ہوئی، چنانچہ بو دلیر کو اس کا امام مانا جاتا ہے۔ رمبو، ملارے، لوتریاموں اور کئی دوسرے اہم شاعروں نے اسے پروان چڑھایا۔ فرانس میں نثری نظم کا عروج درحقیقت وزن، بحر اور قافیے کی جکڑ بندیوں یا تمدن کی مصنوعی پابندیوں کے خلاف بغاوت پر مبنی تھا۔ انگریزی زبان میں اس کا رواج نسبتاً کم ہوا اس لیے کہ انگریزی فری درس میں آزادی کے امکانات پہلے سے موجود تھے۔ والٹ وٹمین کی نظموں کے بارے میں اب تک یہ بحث چلی آرہی ہے کہ اس کی بہت سی نظمیں مروجہ اوزان کے سانچوں پر پوری نہیں اترتیں اور فیصلہ نہیں ہو سکا کہ یہ آزاد نظمیں ہیں یا نثری نظمیں۔ نثری نظم لکھنے والوں میں ترگنیف، ریکے، سولز ٹلسن اور بورخس قابل ذکر ہیں۔ اسی طرح جیمز جوائس، پاسٹرناک

اور ہرمن ہس کی تحریروں کو بھی بعض لوگ بطور نثری نظم پڑھتے اور داد دیتے ہیں۔ ہندوستان میں نیگور کی گیتنا بھلی کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ نثریں ہیں لیکن اس کو بالعموم نظم سمجھا جاتا ہے۔ نیاز فتحپوری نے گیتنا بھلی کا ترجمہ عرضِ نعمت کے نام سے بیسویں صدی کے شروع میں کیا تھا۔ شمس الرحمان فاروقی نے لکھا ہے کہ میر ناصر علی ایسی تحریروں خیالات پریشاں کے عنوان سے عرضِ نعمت سے بھی پہلے شائع کرا چکے تھے۔ بیسویں صدی کے ربعِ اول میں شعرِ منشور، ادبی شاہدے یا مختلف ناموں سے نثری نظموں سے ملتی جلتی چیزیں بالعموم لکھی جانے لگی تھیں، جن کا ایک ثبوت جوش ملیح آبادی کے پہلے مجموعے روحِ ادب (مطبوعہ ۱۹۲۷ء) میں ایسی نظموں کا اندراج ہے۔ بقول وزیر آغا ۱۹۲۹ء میں حکیم محمد یوسف حسن، مدیر ننگ خیال نے پنکھڑیاں کے عنوان سے ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جس کے مندرجات ہئیت اور مزاج کے اعتبار سے نثری نظم کے عین مطابق ہیں۔ آزادی کے بعد اس نوع کی باقاعدہ کاوش میراجی کے یہاں ملتی ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی کا بیان ہے ۱۹۴۸-۴۹ء میں بمبئی سے رسالہ خیال میراجی اور اختر الایمان نکالتے تھے، اس میں کچھ نظمیں چھپا کرتی تھیں، عنوان ہوتا تھا نثری نظمیں اور شاعری کا نام ہوتا تھا بسنت سہائے۔ اس نام کے آدمی کا غالباً کوئی وجود نہیں تھا نہ اب تک سنا گیا کہ ایسا کوئی آدمی تھا۔ میرا ذاتی قیاس یہ ہے کہ یہ نظمیں خود میراجی لکھ رہے تھے اور انھوں نے اس طرح کا ایک تجربہ کرنے کی کوشش کی تھی جس کو آزاد تلازمہ خیال کہتے ہیں، اور ہر نظم میں تو نہیں لیکن بعض نظموں میں یہ چیز دیکھی جاسکتی ہے جیسے ان کی نظم ہے جاتری۔ باقر مہدی کا خیال ہے میراجی کی نظم جاتری میں نثری نظم کی طرف چلنے کا اشارہ ملتا ہے۔ (بحوالہ شاعر ص ۹۵-۹۶) تاہم نثری نظموں کا پہلا مجموعہ سجاد ظہیر کا پگھلائیلم ہے جو ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا۔ اگرچہ ان نظموں میں بعض مصرعے مروجہ اوزان میں ہیں۔ لیکن یہ امکان تو بعد کی نثری نظم میں بھی ملتا ہے۔ لگ بھگ اسی زمانے میں اعجاز احمد کی نثری نظمیں سویرا اور



سوغات میں شائع ہوتی رہیں جن پر داد بھی ملی۔ البتہ نثری نظم کی ترویج کی تازہ کوششیں ۱۹۷۴ء میں شروع ہوئیں۔ انیس ناگی انھیں رسالہ نصرت کی نثری نظموں کے لیے مخصوص اشاعت سے منسوب کرتے ہیں۔ ان دس برسوں میں ہندوستان میں بھی اور پاکستان میں بھی متعدد شعرا نے نثری نظم کو شعری اظہار کے ایک مؤثر وسیلے کے طور پر اپنایا ہے۔ ان میں پابند شاعری کرنے والے بھی ہیں اور نئے شعرا بھی۔ بعض نے کم نظمیں کہی ہیں، بعض نے زیادہ اور بعض نے تو مجموعے بھی شائع کیے ہیں ان میں سے بعض اہم نام یہ ہیں :

پاکستان : اعجاز احمد، احمد ہیش، کشورناہید، منیر نیازی، ساقی فاروقی، صلاح اللہ، محمود، زاہد ڈار، قمر جمیل، مبارک احمد، رئیس فروغ (مرحوم) سارا شگفتہ (مرحوم) یوسف کامران (مرحوم) انیس ناگی، فاطمہ حسن، جاوید شاہیں، اسد محمد خان، عذرا عباس، انضال احمد سید، سعادت سعید، نسیم انجم بھٹی، سیما خان، شائستہ حبیب، ذی شان ساحل، عشرت آفریں۔

ہندوستان : خورشید الاسلام، باقر مہدی، بلراج کومل، قاضی سلیم، شہریار، کمار پاشی، ندا فاضل، عادل منصور، مخمور سعیدی، زیر رضوی، صلاح الدین پرویز، حمید الماس، عین رشید، صادق ظفر احمد، صفیہ اریب، مشتاق علی شاہد، مصطفیٰ اقبال، توصیفی، شین، کاف نظام، پرت پال سنگھ، بیتاب، چندر بھان خیال، حمید سہروردی۔

ان کے علاوہ بھی دونوں ملکوں میں بہت سے نئے لکھنے والے نثری نظم کو وسیلہ اظہار بنا رہے ہیں، اور ان کی تعداد روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ایسے بہت سے نئے لکھنے والوں کی تخلیقات شاعر بھیجی کے نثری نظم اور آزاد غزل نمبر (مطبوعہ ۱۹۸۳ء) میں دیکھی جاسکتی ہیں۔

نئی نسل کے شاعر نثری نظم کو بالعموم ایک باغیانہ تحریک کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک وزن، بحر، ردیف اور قافیے سے نجات حاصل کرنا تخلیقی آزادی کے لیے ضروری ہے۔ اس رویے کی بہترین ترجمانی رئیس فروغ مرحوم کا وہ بیان ہے جسے انور سدید نے نقل کیا ہے :

”ہر روز پونم نے ہمیں وہاں سے پکارا تھا جہاں حرفوں کی جھاڑی میں آگ لگی ہوئی تھی۔ ہم نے آگ سے مکالمہ کیا اور شہر میں جا کر اعلان کیا کہ ہمارے آدمیوں سے وزن، بحر اور قافیے کی بیگار کوئی نہ لے۔ پھر ہم نے اپنی تحریروں پر خون سے نشان لگا دیے تاکہ چمک اور گرج کے ساتھ آنے والا وقت جب چوپائوں کے پہلو ٹھوں کو مارتا ہوا آئے تو خون کے نشانوں والی تحریروں کو چھوڑنا جائے، اس کے بعد یوں ہوا کہ بادل بہت زور سے کڑکا اور بڑے بڑے اولے گرے اور کھڑی فصلیں برباد ہو گئیں۔“

یہاں کن بادلوں اور کس ژالہ باری کی طرف اشارہ ہے۔ اگر اس سے مراد پابند شاعری کرنے والوں کی مخالفت ہے یا بعض مقتدر نقادوں کا رویہ ہے تو یہ خدشات بے بنیاد بھی ہو سکتے ہیں، کیونکہ تخلیق اگر پُر جوش ہے اور زمین زیر ہے تو تازہ ہواؤں کے ساتھ نئی فصلیں پھر لہلہا اٹھیں گی۔ دراصل جب بھی کوئی چیز صدیوں تک چلن میں رہے، تو اس کی حیثیت اسٹیبلشمنٹ کی ہو جاتی ہے۔ ہر اسٹیبلشمنٹ اپنی جگہ پر خیر ہے۔ اگرچہ اس جبر میں اختیار کی راہیں بھی نکلتی ہیں جیسا کہ ہمیشہ ہوتا ہے۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو کے عروضی نظام کا تعلق



اس کے SUPER STRUCTURE سے ہے، اگر ایسا نہ ہوتا تو اصل کی تمام بحروں کو اردو جوں کا توں اپنالیتی۔ ایک خاموش دبا دبا سا تغیر کا عمل تاریخ میں برابر جاری رہا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں شرار اور اسماعیل نے آزادی کے حق میں آواز اٹھائی اور کچھ تجربے کئے گئے۔ پھر عظمت اللہ خاں نے ایک باغیانہ تحریک چلانے کی کوشش کی لیکن خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔ بیسویں صدی کی چوتھی اور پانچویں دہائی میں اسی جذبے نے پھر آزاد نظم کے رجحان کے تحت انگریزی اور باوجود شدید مخالفتوں کے یہ تجربہ کامیاب ہوا اور آزاد نظم اردو شاعری میں راسخ ہو گئی۔ آزاد نظم کا تصور بھی بعض دیگر اصناف کی طرح ہم نے مغرب سے لیا۔ لیکن جتنی آزادیاں آزاد نظم کو مغرب میں حاصل تھیں اتنی اردو میں حاصل نہ ہو سکیں۔ اس کی وجہیں دوسری بھی ہوں گی لیکن ایک خاص وجہ ہماری دقیقاً نو سبقت بھی ہے اور دقیقاً نو سی فضا میں تھوڑی سی آزادی حاصل کر لینا بھی ایک بہت اہم تاریخی اقدام تھا۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا نظم کی ساخت میں مزید دستیں پیدا کرنے کا کمزور سار رجحان بھی اسی کے ساتھ ساتھ پرورش پاتا رہا لیکن اس نے ایک فعال ادبی تحریک کی شکل حال ہی میں اختیار کی۔ نثری نظم کے رد و قبول کے سلسلے میں جو چیز بنیادی تضادات پیدا کر رہی ہے اور سب سے زیادہ الجھن کا سبب بنی ہوئی ہے وہ آہنگ کا تصور ہے۔ اسے داخل آہنگ، شعری آہنگ، تکلمی آہنگ، نثری آہنگ، نامیاتی آہنگ وغیرہ مختلف اصطلاحوں سے موسوم کیا جا رہا ہے۔ آہنگ کے یہ مختلف تصورات اس قدر تضاد اور تنافس میں کہ غلط بحث کی صورت پیدا ہو گئی ہے یعنی وہ حضرات بھی جو نثری نظم کے مخالف ہیں اور وہ بھی جو نثری نظم کے حق میں ہیں کسی نہ کسی طرح کے آہنگ ہی کا سہارا لیتے ہیں۔ پابند شاعری کے بارے میں تو معلوم ہے کہ آہنگ اس کا لازمی عنصر ہے، لیکن اگر نثری نظم کے لیے بھی آہنگ ضروری ہے تو پھر یہ معلوم کرنا ہو گا کہ اس آہنگ کی نوعیت کیا ہوگی۔ کیونکہ اگر یہ آہنگ بھی وزن اور بحر سے ملتی جلتی

کوئی چیز ہے تو پھر نثری نظم کی ضرورت ہی کیا ہے اور اگر اس سے الگ ہے تو یہ غور طلب ہے کہ کیا اردو میں اوزان و بحر سے ہٹ کر کوئی آہنگ ہو سکتا ہے۔ انیس ناگی جو نثری نظم کی موافقت میں پیش پیش ہیں، لکھتے ہیں: "اردو شعرا نے اصوات اور آہنگ کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کے بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ وہ عروضی آہنگ کے بجائے زبان کے نامیاتی آہنگ پر انحصار کرنے کا مشورہ دیتے ہیں جو صوت اور معنی کا بہاؤ ہے۔"

ڈاکٹر وزیر آغا کا بیان ہے "یہ کہنا ممکن ہے شعری مواد کسی بھی فنی تخلیق کے لیے ناگزیر ہے۔ اس کے بغیر کوئی صنف بھی بار آور نہیں ہو سکتی۔ مگر اسے شاعری سمجھنا ناممکن ہے کیونکہ اس میں شعری آہنگ کا فقدان ہوتا ہے جس سے شاعری عبارت ہے۔"

"شعری آہنگ میں وزن ایک لازمی شے ہے۔ مگر یہ وزن کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ یہ کچھ اور وزن کے بغیر درشن تو یقیناً نہیں دینا مگر یہ بھی ضروری نہیں کہ جہاں وزن ہو وہاں یہ کچھ اور بھی لازماً ابھر آئے۔"

"وزن چاہے کسی بھی صورت میں ہو وہ بہر حال نظم اور نثر کا ماہر الاتیاز ہے۔"

اس بارے میں شمس الرحمان فاروقی کے متعلقہ بیانات یوں ہیں:

(۱) جب تک ہم عروض کی بے جا بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد نہ کر لیں SPEECH میں نظمیں کہنا تو بعد کی بات ہے، اپنی شاعری کے موجودہ ساکت و جامد آہنگوں کے حجرہ ہفت بلا سے ہی نکل نہ پائیں گے۔۔۔ نظم و نثر کا امتیاز عروض کی حد فاصل سے نہیں کیا جانا چاہیے۔ (لفظ و معنی)

(۲) اگرچہ رباعی کے چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں لیکن ان میں ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو التزام کا بدل ہوتی ہے۔۔۔ ببینہ یہی بات نثری نظم میں پائی جاتی ہے۔۔۔ اسی طرح نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص



کے ساتھ موزونیت بھی ہوتی ہے۔ لہذا اسے نثری نظم کہنا ایک طرح کا قول بحال استعمال کرنا ہے، اسے نظم ہی کہنا چاہیے۔ (شعر، غیر شعر اور نثر)  
(۳) نثری شاعری کے لیے کوئی نظریاتی یا عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل معلوم ہوتا ہے۔ (نثری نظم یا نثر میں شاعری)

(۴) ہمارے یہاں... ایسا موزوں شعر ممکن نہیں ہے جو کسی بھی بحر میں نہ آ سکے۔ (ایضاً)

میں نے ان اقتباسات کو بعینہ اسی طرح پیش کیا ہے جس طرح شمس الرحمان فاروقی نے اپنے تازہ مضمون "نثری نظم یا نثر میں شاعری" میں درج کیا ہے۔ چنانچہ ان کو سیاق و سباق سے الگ کرنے کی ذمہ داری اگر کسی کی ہے تو انھیں کی ہے۔ صاف ظاہر ہے کہ اقتباس دو میں فاروقی نثری نظم میں شاعری کے دوسرے خواص کے ساتھ موزونیت کو بھی دیکھتے ہیں، اور چونکہ بقول ان کے نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے، اس لیے وہ نثری نظم کو نظم ہی کہنا چاہتے ہیں۔ (اقتباس ۱۱، ۱۲) اور (۴) میں انھوں نے بالکل دوسری بات کہی ہے۔ یعنی یہ کہ نثری شاعری کے لیے عروضی بنیاد قائم کرنا بہت مشکل ہے اور نظم کی پہچان عروض سے نہیں کرنی چاہیے، جب کہ اقتباس (۲) میں رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کے حوالے سے انھوں نے جس "ہم آہنگی" یا "موزونیت" کا ذکر کیا ہے وہ دراصل عروض ہی کی دین ہے۔ ممکن ہے ان کے ذہن میں "موزونیت" کا کوئی دوسرا تصور ہو جس کا ان کے مضمون میں کوئی ذکر نہیں۔ چنانچہ اگر اقتباس (۲) کو جس کی وجہ سے ان کے بیانات میں تضاد لازم آتا ہے، نظر انداز کر دیا جائے تو اقتباس ایک تین اور چار کے بنیادی خیال سے اتفاق کرنا مشکل نہیں، کیونکہ ان بیانات میں انھوں نے دو بے حد اہم باتیں تسلیم کر لی ہیں، جن سے بحث کو آگے بڑھانے میں مدد ملے گی:

۱۔ شاعری اور نثر کا امتیاز عروض سے نہیں کیا جانا چاہیے۔  
۲۔ SPEECH RHYTHM میں نظیوں لکھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم عروض کی بیجا

بندشوں سے اپنے کانوں کو آزاد کر لیں۔

باوجود اس کے کہ یہ بیانات صاف ہیں اور نثری نظم کے لیے کسی طرح کے عروضی سانچے کا سہارا نہیں لیتے، لیکن RHYTHM کے حوالے سے شمس الرحمان فاروقی نے آہنگ کا تسلسلہ لگا رہے دیا ہے۔ اس آہنگ کی انھوں نے کوئی تعریف نہیں کی اور آہنگ کا یہی چکر سارے جھگڑے کی جڑ ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا آہنگ سے بالکل دوسری چیز مراد لیتے ہیں۔ انھوں نے جس آہنگ کو شاعری کا کم از کم وصف قرار دیا ہے، وہ اسے "نثری آہنگ" سے موسوم کرتے ہیں۔ اس "نثری آہنگ" سے ان کی مراد اصلاً "وہ آہنگ ہے جو شاعر کو ایک عالم خود فراموشی کے سپرد کر دیتا ہے، یعنی سوتے جاگتے کی سی کیفیت... جب تک شاعر اس آہنگ کی زد پر نہ آئے، اپنے شعری باطن کی سیاحت کر ہی نہیں سکتا۔ لہذا سوال محض یہی نہیں کہ کیا شعری آہنگ کو منہا کر دینے سے کوئی تخلیق شاعری کہلا سکتی ہے، بلکہ یہ بھی کہ کیا شعری آہنگ سے متصف ہوئے بغیر کوئی شاعر شعر کہہ بھی سکتا ہے کہ نہیں؟ گویا شعری آہنگ سے وزیر آغا کی مراد وہ نفسیاتی کیفیت ہے جو شاعر پر تخلیق شعر کے وقت طاری ہوتی ہے۔ اس اقتباس کو ان اقتباسات کے ساتھ ملا کر پڑھیں جو اس سے پہلے پیش کیے گئے ہیں، تو ظاہر ہوتا ہے کہ وزیر آغا شعری آہنگ میں وزن کو ایک لازمی شے سمجھتے ہیں۔ مگر یہ ماورائے وزن ایک ذہنی کیفیت بھی ہے۔ اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے اس کا رشتہ ثقافتی پس منظر میں جاری و ساری آہنگ سے بھی ملایا ہے۔ ان کا بیان ہے "ہر ملک (یعنی ہر ثقافتی اکائی) کی شاعری وزن" کے مختلف تصورات میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ تصورات کا انتخاب نہیں کرتی بلکہ مجبور ہوتی ہے کہ اس خاص تصور یا تصورات کو اپنائے جو اس کے اپنے ثقافتی ورثے کی دین ہیں جو اس کے تار و پود میں رچے بسے ہی نہیں اس کے ماحول اور سانگے میں بھی ہمہ وقت موجود ہیں، جب وہ ثقافتی مجبوری کی بات



کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ وزن وہی ہے جو نظام عروض کی دین ہے۔ کیونکہ ہر ثقافت کی سماعت اوزان کی ہم آہنگی کا اپنا الگ تصور رکھتی ہے۔ یہاں یہ غور طلب ہے کہ عروضی وزن تو اپنے تکنیکی نظام کی بنا پر تجرباتی بنیاد رکھتا ہے، جب کہ وہ وزن جسے وزیر آغا شعری آہنگ کہہ رہے ہیں (یعنی سوتے جاگتے کی کیفیت یا شعری موڈ) تو یہ سراسر نفسیاتی تصور ہے جس کی تجرباتی بنیاد کا فراہم کرنا ناممکنات کو دعوت دینا ہے۔ کوئی یہاں جس کی نوعیت تکنیکی ہو وہ غیر تجرباتی ہو ہی نہیں سکتا۔ وزیر آغا نے ان دونوں کو غالباً اس لیے ملا دیا ہے تاکہ وہ نثری نظم کو نثر کی ذیل میں لاسکیں حالانکہ وہ جس شعری آہنگ یا تخلیقی موڈ کا ذکر کر رہے ہیں وہ محض شاعری سے مخصوص نہیں بلکہ نفسیاتی تخلیقی کیفیت تمام نمونہ لطیفہ کی جان ہے۔ قصہ ہوسیقی مصوری، ادب، آرٹ کوئی چیز اس سے باہر نہیں۔ اور ادب میں یہ صرف شاعری ہی سے مخصوص نہیں بلکہ تخلیقی نثر بھی تخلیقی موڈ کے بغیر وجود پذیر نہیں ہو سکتی۔ نیز چونکہ مجوزہ شعری آہنگ کوئی ٹھوس تجرباتی EMPIRICAL بنیاد نہیں رکھتا، اس کی مدد سے نثری نظم کی کوئی منفی یا مثبت تعریف مرتب نہیں کی جاسکتی۔

وزن، موزونیت، اور شعری آہنگ کے مجوزہ مطالبات پر نظر ڈال لینے کے بعد اب ایک ہی چیز باقی رہ جاتی ہے، یعنی زبان کا نامیاتی آہنگ جو بقول انیس ناگی "صوت و معنی کا بہاؤ ہے اور ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے"۔ یہاں نامیاتی آہنگ کو عروضی آہنگ کے بالکل مخالف معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اور اس سے مراد اگر وہ آہنگ ہے جس میں لفظوں کی ترتیب نثر کی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے تو بے شک یہ آہنگ نثر کا یا گفتگو کا بنیادی آہنگ ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے رباعی کے مختلف الوزن مصرعوں کا ذکر کر کے موزونیت اور تکنیکی آہنگ میں جو خلطِ محبت پیدا کیا ہے، قطع نظر اُس بیان کے ان کے متذکرہ SPEECH RHYTHM اور نامیاتی آہنگ میں دراصل زیادہ فاصلہ نہیں آہنگ کے ان دونوں تصورات سے بات زبان کے فطری سانچوں یا ان پیمانوں تک پہنچ

یہ ہے جن میں الفاظ کی ترتیب بالکل اس طرح ہوتی ہے جس طرح اصلاً وہ بولے یا بالعموم لکھے جاتے ہیں، نیز کلموں میں جو فطری اتار چڑھاؤ یا زیر و بم کی کیفیت ہوتی ہے جو زبان کا لازمی وصف ہے۔

یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ ہم میں سے وہ لوگ بھی جو نثری نظم کو وزن بحر ردیف اور قافیہ سے نجات حاصل کرنے والی باغیانہ کوشش سمجھتے ہیں (نہیں ناگی) اور وہ بھی جن کے نزدیک نثری شاعری کی کوئی عروضی بنیاد نہیں ہو سکتی (شمس الرحمان فاروقی) یہ بھی آہنگ کا اصطلاحی سہارا لینے کے لیے مجبور ہیں۔ کیوں؟ اس لیے کہ صدیوں سے اردو میں شعر کا جو تصور چلا آ رہا ہے، وہ بغیر آہنگ کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ تجربہ پسندی کی خاطر ہم نے بہت زور مارا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ وزن کی شرط نظم کے لیے ہے، شعر کے لیے وزن شرط نہیں۔ شعر کی یہ تعریف مانع ہے جان نہیں۔ سو شعر کے لیے کیا چیز شرط ہے؟ یعنی اگر اس باغیانہ موقف کو تسلیم کر لیا جائے کہ نثری نظم کے لیے وزن شرط نہیں، تو پھر ہمیں بتانا پڑے گا کہ اس کے لیے کیا چیز شرط ہے تاکہ اس کی انفرادی حیثیت قائم ہو سکے۔ نظم کی صنفی تعریف کے لیے ہمیں کسی تلاش و جستجو کی ضرورت نہیں کیونکہ نظم خواہ پابند ہو یا آزاد، اس کی صنفی تعریف موجود ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن بطور ہیئت کے پابن نظم اور آزاد نظم کی الگ الگ تعریف ہے جن کی اپنی اپنی تکنیکی تجرباتی EMPIRICAL بنیاد ہے جس کا اطلاق نثری نظم پر نہیں کیا جاسکتا۔ صرف اتنا ہی نہیں نثری نظم ان ہیئتوں اور ایسی تمام ہیئتوں کو رد کرتی ہے اور ان کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ یہ جاننے کی کوشش کی جائے کہ نثری نظم کی اپنی ہیئت بنیاد کیا ہے اور کیا یہ لائق تجزیہ EMPIRICAL ہے کیونکہ اگر یہ EMPIRICAL نہیں تو الگ سے نثری نظم کا وجود قائم ہی نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے اس کی بنیاد نامیاتی آہنگ یا تکنیکی آہنگ پر ہے۔ اگر اس آہنگ کی تجزیاتی نوعیت معلوم ہو جائے تو مسئلہ حل ہو سکتا ہے۔ لیکن اس آہنگ کی اب تک



کوئی تعریف نہیں کی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس بارے میں عروض سے مدد نہیں مل سکتی کیونکہ یہ عروض کی رد ہے۔ جمالیات سے بھی مدد نہیں مل سکتی، کیونکہ مسئلہ جمالیاتی قدر کا نہیں، ہیئت قدر کا ہے۔ یہ آہنگ چونکہ بول چال کا آہنگ یعنی زبان کا فطری آہنگ ہے، اگر کہیں سے مدد مل سکتی ہے تو صرف لسانیات سے اور لسانیات میں بھی صرف اس کی شاخ صوتیات سے جو ٹھوس تجرباتی شاہدے پر مبنی ہے۔ یہاں یہ عرض کر دوں کہ اصلاً راقم الحروف نے اس بحث کی تکنیکی تفصیل پیش نہیں کی تھی۔ اس مضمون کا پہلا مسودہ اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر پونی ورسٹی کے اردو شعریات پر منعقد ہونے والے سیمینار میں پڑھا گیا تھا، اس وقت بعض شرکار بالخصوص پروفیسر آل احمد سرور اور پروفیسر مسعود حسین خاں نے اصرار کیا کہ اس بابے میں نثری آہنگ کی بحث بھی ضرور سامنے آنی چاہیے۔ سو اس کو انھیں حضرات کی خواہش کے احترام میں درج کیا جاتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ نثری نظم جس نئی بوطیقا کی تلاش میں ہے، اس کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ کی شناخت ہی پر رکھی جاسکتی ہے۔ اگر یہ شناخت ممکن ہے تو نثری نظم کی شناخت بھی ممکن ہے۔ اور اگر یہ شناخت ممکن نہیں تو نثری نظم کی کوئی تعریف قائم نہیں کی جاسکتی۔ مجھے اعتراف ہے کہ یہ بحث خاصی وقت طلب اور غیر دلچسپ ہے لیکن جن حضرات کی طبیعت ایسے مباحث سے الجھتی ہو، ان کے لیے اس مضمون کا پڑھنا ضروری نہیں۔

(۳)

### نثری آہنگ کیا ہے؟

نثری آہنگ کیا ہے؟ نثری آہنگ وہی ہے جو تکلم یا بول چال کا آہنگ ہے، لیکن یہ آہنگ کیا ہے؟ اس کا جواب آسان نہیں۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہے۔ آوازیں حروف کی صورت میں لکھی جاتی ہیں۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ حروف ہی زبان ہیں۔ لیکن جب کوئی زبان بولی جاتی ہے اور آوازیں لفظوں میں ڈھلتی ہیں

اور لفظ مل کر کلمے بنتے ہیں، تو کلمے میں صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہی صوتی زیر و بم اور بہاؤ کی کیفیت زبان کا آہنگ ہے۔ عام تحریر میں آوازیں تو حروف کے ذریعے ظاہر کر دی جاتی ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی یہ کیفیت ضبط تحریر میں نہیں آتی، حالانکہ کلمے میں کوئی آواز مجرد واقع نہیں ہوتی بلکہ اس صوتی بہاؤ ہی کا حصہ ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آوازیں (یعنی مصمتے، مصوتے، نیم مصوتے) تو الگ الگ بولے جاسکتے ہیں اور ان کی انفرادی صوتی حیثیت ہے اس لیے یہ انفرادی طور پر لکھے جاسکتے ہیں، لیکن صوتی بہاؤ کی کیفیت انفرادی صوت کی پہچان نہیں بلکہ آوازوں کے ملنے اور لفظوں کے کلمے میں بولے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ دوسرے یہ کہ یہ کیفیت کئی خصوصیات کا مجموعہ ہے جو بیک وقت وارد ہوتی ہیں اور لفظوں اور کلموں پر چھائی رہتی ہیں۔ اس لیے تجصوئیات PHONOLOGY میں ان خصوصیات کو SUPRA-SEGMENTAL PHONEMES کہتے ہیں۔ بعض ماہرین نے انھیں PROSODIC FEATURES کا نام بھی دیا ہے۔ جس طرح ہر زبان میں آوازوں کا اپنا نظام ہوتا ہے، اسی طرح ہر زبان ان بالا صوتی امتیازی خصوصیات سے بھی اپنے اپنے طور پر کام لیتی ہے۔ بعض زبانوں میں ان کی زیادہ اہمیت ہے، بعض میں کم، لیکن یہ خصوصیات پائی ہر زبان میں جاتی ہیں، اور بول چال کے آہنگ کی تشکیل انھیں بالا صوتی امتیازی خصوصیات سے ہوتی ہے۔

آوازوں یعنی حروف کی تعریف کرنا جتنا آسان ہے (کیونکہ انھیں الگ الگ لکھا جاسکتا ہے) بالا صوتی امتیازی خصوصیات کی نشاندہی کرنا اتنا ہی مشکل ہے، کیونکہ ایک تو یہ لہر کی صورت میں واقع ہوتی ہیں، دوسرے یہ موقع و محل کی رعایت اور بولنے والے کے جذبات کے اتار چڑھاؤ سے تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ واضح رہے کہ زبان میں ب یا پ یا م یا ن کی آواز کی صوتی حدود مقرر ہیں، اور اگر ان میں سے کوئی اپنی کسی ہم صوت آواز سے تکنیکی بٹوارے میں ہے تو اس کے وقوع کی حدود بھی معلوم ہیں، لیکن ایک ہی کلمہ کئی طرح سے بولا جاسکتا



ہے اور ایک، نہ کلمہ میں زور کبھی ایک لفظ پر ہر سکتا ہے کبھی دوسرے پر۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو آوازیں ایک طرح سے نسبتاً جامد ہیں اور کلمے کا صوتی بہاؤ یا آہنگ نسبتاً سیال ہے۔ یہی سیال پن استعمال کی وہ UNIQUENESS رکھتا ہے جو اہل زبان کی خاص میراث ہے، اور غیر اہل زبان اس کو برسوں کی مشق کے بعد ہی سیکھ سکتا ہے۔ آوازیں تو نسبتاً جلد سیکھی جاسکتی ہیں، لیکن زبان کا بہجہ آتے آتے آتا ہے۔ اس آہنگ کے تین حصے خاص ہیں :

- (۱) طول QUANTITY  
(۲) بل STRESS  
(۳) شریہر INTONATION

### طول

طول QUANTITY سے مراد آوازوں بالخصوص مصوتوں کی کیفیت ہے۔ جو مصوتہ جتنا طویل ہوگا اس کے ادا کرنے میں اتنی زیادہ قوت صرف ہوگی اور وہ لفظ میں اتنا نمایاں ہوگا یعنی صوتی زیر و بم میں اس کا کردار نمایاں ہوگا۔ ویسے تو آوازوں کے زمانی وقفے تقریباً مقرر ہیں اور آوازیں انہیں کے مطابق وقوع پذیر ہوتی ہیں اور یہی مقررہ زمانی وقفے ہمارے عروض کی بنیاد ہیں، لیکن عروض کی بنیاد صوت پر نہیں، حرف پر ہے۔ اگرچہ حروف مصمتوں اور مصوتوں دونوں کی نمائندگی کرتے ہیں، لیکن عروض میں زیادہ تر مصمتی حروف سے کام لیا گیا ہے۔ آوازوں میں مصمتی حروف اور مصوتی حروف باہم متبادل ہو سکتے ہیں، چنانچہ اسی سے بحر و کلمات پیدا ہوتا ہے اور ہر شاعر کا مزاج، معنیاتی ضرورت اور انتخاب الفاظ مقررہ بحر کے اندر ترنم پیدا کرنے میں کارفرما ہوتے ہیں، لیکن عروض مصوتوں کے گھٹانے بڑھانے کے سلسلے میں شدید بے ضابطگی کا شکار ہے جس کے جواز میں کوئی منطقی دلیل پیش نہیں کی جاسکتی۔ بہر حال یہ بے ضابطگی صدیوں کے

تاریخی عمل کے بعد عمرانیاتی چلن کا درجہ حاصل کر چکی ہے، اور جس کو اب دور کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ عروض ایک طرح کے الفاظ میں مصوتوں کی کمیت کو کم کرنے کی اجازت دیتا ہے، جب کہ دوسری طرح کے الفاظ میں یہ اجازت نہیں۔ یہ زبان کے فطری بہاؤ کی پہلی بڑی آزادی ہے جس پر عروض نے غیر منصفانہ پہرہ بٹھا رکھا ہے۔ نثری نظم کی بنیاد چونکہ زبان کے فطری بہاؤ یا فطری آہنگ پر ہے، نثری نظم اس فطری آزادی کو بحال کرنے کی طرف پہلا بڑا قدم ہے۔ یوں تو بعض زبانوں میں مصمتوں کے وقفوں کو بھی طویل یا خفیف کیا جاسکتا ہے، لیکن اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ اردو میں طویل اور خفیف مصوتوں کے سٹ موجود ہیں، جیسے زیر کی آواز اور یا تے معروف کا سٹ یا زبر کی آواز اور الف کا سٹ، یا پیش کی آواز اور واؤ معروف کا سٹ۔ ان میں اور بعض دوسری مصوتی آوازوں میں خفیف اور طویل کی نسبت ہے۔ طویل مصوتوں کا زمانی وقفہ سات آٹھ سینٹی سیکنڈ اور خفیف مصوتوں کا تین چار سینٹی سیکنڈ ہوتا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا عام بول چال میں یہ وقفے جامد نہیں بلکہ سیال ہیں یعنی تین چار سینٹی سیکنڈ سے سات آٹھ سینٹی سیکنڈ تک ان کا پورا RANGE کام میں آتا ہے۔

### بل

دنیا کی بہت سی زبانوں میں جن کا عروض لوچدار ہے، مصمتوں کو نہیں بلکہ مصوتوں کی کثیت یعنی مقدراری نوعیت کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ زبان کے فطری آہنگ میں یہ آزادی ایک اور آزادی سے مل کر کام کرتی ہے، یا یوں کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ خصوصیت اس خصوصیت سے مربوط ہے کیونکہ زبان کا فطری آہنگ ایک عنصر کا نام نہیں، بلکہ ایک سے زیادہ عناصر باہم مربوط ہو کر کارفرما ہوتے ہیں۔ دوسری خصوصیت STRESS یعنی بل ہے جو مصوتوں کے ساتھ وارد ہوتا ہے، یعنی جہاں مصوتہ طویل ہوگا، بل بھی وہیں ہوگا۔ مصوتوں



CONVERSATION THE HINDI HABITUALLY OBSERVES THE QUANTITY OF EACH SYLLABLE." 1

اردو میں بل پر سب سے پہلے ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے توجہ کی، اور اردو الفاظ میں بل کے وقوع کے اصول وضع کیے۔ اس کے بعد ڈاکٹر مسعود حسین خاں نے ان سے بحث کی اور ان میں اضافہ کیا۔ یہ دونوں کتابیں پیرس میں لکھی گئیں۔ اس کے بعد وقتاً فوقتاً ماہرین اس پر کام کرتے رہے ہیں۔ میری نظر سے اب تک ذیل کے دس حضرات کا کام گزر چکا ہے :

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 105-112.
2. T. GRAHAME BAILLY: "ONE ASPECT OF STRESS IN URDU AND HINDI," JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY, 1933, Pp 124-126.
3. MASUD HUSAIN: A PHONETIC & PHONOLOGICAL STUDY OF THE WORD IN URDU (ALIGARH 1954) Pp 31-36.
4. S.G. RUDIN: "NEKOTORYE VOTROSY FONETIKI JAZYKA XINDUSTANI," AKADEMIJA NAUK SSSR INSTITUT VOSTOKOVEDENIJA, YCENYE ZAPISKI (1958) Pp 223-263.
5. RAMESH CHANDRA MEHROTRA: "STRESS IN HINDI," INDIAN LINGUISTICS, VOL 26, Pp 96-105.
6. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-65) Pp 89-102.
7. ڈاکٹر گیان چند جین: "اردو میں بل اور زور" اردو ادب شمارہ ۱ (۱۹۴۳ء) ص ۱۱۰-۱۲۷ (یہ مضمون کھانی مطالعہ (دہلی ۱۹۷۳ء) میں شامل ہے۔ ص ۱۰۷-۱۲۷)
8. PUNYA SLOKA RAY: "HINDI URDU STRESS," INDIAN LINGUISTICS 27 (1966) Pp 95-101.
9. ASHOK R. KELKAR: STUDIES IN HINDI-URDU, I: INTRODUCTION & WORD PHONOLOGY (POONA 1968) p 26.
10. ARYENDRA SHARMA: "HINDI WORD ACCENT" INDIAN LINGUISTICS, VOL 30 (1969) Pp 115-118.

اس سلسلے میں گیان چند جین کا کہنا ہے کہ محی الدین قادری زور اور

کی کیفیت عمل آوری دراصل بل یعنی زور سے جڑی ہوئی ہے۔ جن زبانوں میں بل امتیازی نوعیت رکھتا ہے، وہاں مصوتوں کی تخفیف و اشباع بل ہی کے زیر اثر وقوع پذیر ہوتا ہے اور بل ہی موزونیت کی اکائی قرار پاتا ہے۔ بل زبان کے فطری آہنگ کی آسان ترین اکائی ہے۔ لیکن ہر زبان میں ایسا نہیں۔ اردو میں بل امتیازی نوعیت نہیں رکھتا، یعنی لفظ میں اس کی جگہ بدل جانے سے معنی نہیں بدلتے جیسا کہ انگریزی میں ہوتا ہے۔ مثلاً انگریزی لفظ IMPORT میں اگر پہلے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں اسم (درآمد) اور اگر دوسرے صوتی رکن پر بل ہو تو اس کے معنی ہیں فعل (درآمد کرنا)۔ یہی حال PERMIT، اور سینکڑوں دوسرے الفاظ کا ہے۔ اردو لفظ میں بل کی جگہ بدل دیں تو معنی نہیں بدلتے مثلاً آنا، جانا، یا دادی، رشادی یا کسی بھی لفظ میں پہلے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں یا دوسرے صوتی رکن پر زور دے کر بولیں، معنی میں کوئی فرق واقع نہیں ہوتا۔ چنانچہ اردو میں بل اس طرح امتیازی نوعیت نہیں رکھتا جس طرح انگریزی میں رکھتا ہے لیکن اصل جگہ بدل دینے سے اردو لفظ اجنبی ضرور محسوس ہوتا ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ اردو میں بل کا وجود ہے اور یہ بل زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل میں کردار ادا کرتا ہے۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

اردو میں بل کے غیر امتیازی ہونے سے ثابت ہے کہ یہ خاصا کمزور ہے، کم از کم یہ اتنا نمایاں نہیں جتنا انگریزی میں ہے۔ اس لیے اردو میں بل کی پہچان اور اس کے اصولوں کا تعین خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے۔ ہندی اس معاملے میں اردو سے الگ نہیں۔ KELLOGG کی ہندی گرامر ۱۸۷۵ء میں شائع ہوئی۔ اس میں ہندی اردو بل کا سب سے پہلا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے :

"ACCENT, THOUGH UNQUESTIONABLY EXISTING IN HINDI, IS MUCH LESS STRONGLY MARKED THAN IN ENGLISH, AND IS QUITE SUBORDINATE IN IMPORTANCE TO QUANTITY. EVEN IN

1. S.H. KELLOGG: A GRAMMAR OF THE HINDI LANGUAGE, (LONDON 1875) II ED. 1893, P 20.



مسعود حسین خاں نے بل کی جو تعین کی ہے، انہیں اس کے بیشتر حصے سے اتفاق ہے۔ لیکن انہوں نے صوتی رکن کی صرف تین قسمیں مقرر کی ہیں: ایک ماترا کا رکن، دو ماترا کا رکن، تین ماترا کا رکن۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر نے اس سہ گانہ تقسیم کو بنیاد بنا کر صوتی ارکان کو بھاری رکن، درمیانہ رکن اور ہلکا رکن کا نام دے کر بل کے اصولوں کو اور بھی سادہ اور آسان بنا دیا ہے۔ لسانیات کے ارتقا کا سارا سفر دراصل زبان کے خصائص کے تجزیے اور بیان میں "سادگی" کی تلاش کا سفر ہے۔ اس میں اصولوں کی سادگی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ آریندر شرمہ نے اشوک کیلکر کے اصولوں سے اختلاف کیا ہے اور ان کے رد میں مثالیں بھی دی ہیں، لیکن چونکہ یہ ساری مثالیں ہندی (سنسکرت) الفاظ کی ہیں، میرا خیال ہے کہ اردو کے لیے اب تک کی تحقیقات کی روشنی میں گیان چند جین اور اشوک کیلکر کے اصول سب سے جامع ہیں۔ ذیل میں مزید "سادگی" اور آسانی کے لیے ان تین اصولوں کو بھی صرف ایک اصول میں سمیٹنے کی کوشش کی جائے گی۔ اس سے پہلے دیکھیے کہ اشوک کیلکر نے صوتی ارکان کو تین شقوں میں بانٹا ہے۔ یہ گیان چند جین کے ایک ماترا، دو ماترا اور تین ماترا کے رکن ہیں، جن کی انہوں نے بالترتیب دو، چھ اور سات قسمیں بیان کی ہیں۔ کیلکر کی تین شقیں حسب ذیل ہیں:

ہلکا رکن (LIGHT SYLLABLE) : جو خفیف مصوتہ (یعنی زیر، زبر، پیش) پر ختم ہو، جیسے ادھر، ادھر، کدھر کا پہلا رکن۔

درمیانہ رکن (MEDIUM SYLLABLE) : جو خفیف مصوتے کے بعد ایک مصوتے پر ختم ہو (جیسے ان، کب) یا طویل مصوتے (الف، واؤ، یائے) پر ختم ہو (جیسے آ، جا، کھا، یا آنا، جانا، کھانا کا کوئی رکن)

بھاری رکن (HEAVY SYLLABLE) : مندرجہ بالا دو کے علاوہ کوئی سارکن (جیسے اُون، دام، کاشت، سُست، اُٹن، پاؤ، آؤ)

اوپر کی تشریحات کی روشنی میں اردو لفظ میں بل کے اصولوں کو ایک قانون میں یوں سمیٹا جاسکتا ہے جو خاکسار کا وضع کردہ ہے:

STRESS → ON { HEAVY SYLLABLE  
MEDIUM SYLLABLE  
PENULTIMATE H/M SYLLABLE } IF NO H SYLLABLE  
IF MORE THAN ONE H/M SYLLABLES

یعنی موٹا اصول یہ ہے کہ اردو لفظ میں بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا۔ اگر کوئی بھاری رکن نہیں ہے تو درمیانہ رکن چونکہ سب سے بھاری ہے، بل اس پر آئے گا۔

اور اگر کسی لفظ میں ایک سے زیادہ بھاری رکن ہوں / یا بھاری رکن کی غیر موجودگی میں ایک سے زیادہ درمیانہ رکن ہوں، تو بل آخری سے پہلے والے رکن پر آئے گا۔ ہلکے رکن پر بل آہی نہیں سکتا۔ اسی لیے قانون میں سرے سے اس کا ذکر ہی نہیں ہے۔ اشوک کیلکر اور گیان چند جین نے ثانوی بل اور تیسرے درجے کے بل کی بحث

بھی چھیڑی ہے۔ ایک ایسی زبان جس میں بل پہلے ہی کمزور اور غیر نمایاں ہے، یہ بحث محض نظری مویشگافی ہے۔ ویسے بھی لفظ کا بل مجرد واقع نہیں ہوتا۔ جملے میں بل زور اور سُر پر متاثر ہوتا ہے اور کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے۔ اس لحاظ سے البتہ مرکب الفاظ میں یا جملے میں ثانوی بل کا ہلکا سا جواز ہے جس کی وضاحت آگے آئے گی۔ بل کا نشان ہمیشہ مصوتے پر لگایا جاتا ہے۔ اوپر کے قانون کی روشنی میں

ذیل کے لفظوں کو دیکھیے۔ بل کو کھڑے زبر سے ظاہر کیا گیا ہے۔ صوتی رکن جہاں ایک سے زیادہ ہیں وضاحت کے لیے لفظ کو توڑ کر لکھ دیا ہے۔

گھاس بھی بھج جیسی ہے  
پاؤں تلے بچھ کر ہی زنہ دہگی کی مہراد پاتی ہے



مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گڑواہی بڑھتی ہے  
شرم + سادری کی اُلچ کی  
کہ جذبے کی حد + دت کی

واضح رہے کہ مندرجہ بالا الفاظ اگرچہ کلموں میں واقع ہوئے ہیں، لیکن لفظ میں بل کے وقوع کو دکھانے کے لیے ان میں لفظ کا بل الگ الگ ظاہر کیا گیا ہے۔ کلمے میں بل طول کے علاوہ آہنگ کے تیسرے عنصر یعنی سُر لہر سے بھی متاثر ہوتا ہے، اس کی بحث آگے آئے گی۔

### سُر لہر INTONATION

زبان کے بالاصوت عناصر میں طول اور بل کے ساتھ ساتھ سُر لہر کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ آہنگ کے نشیب و فراز یا زیر و بم کا کوئی تصور سُر لہر کے بغیر مکمل ہی نہیں۔ ہم ہمیشہ ایک سی بلندی سے نہیں بولتے۔ جملے میں آواز کبھی نیچے آتی ہے کبھی اونچی اٹھتی ہے۔ آواز کے اس اتار چڑھاؤ کو سُر TONE کہتے ہیں۔ آواز کی زیادہ بلندی یا کم بلندی کے لیے صوت درجہ PITCH کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ جملے میں اونچائی کے اختتامی حصے کو CONTOUR لہر یا کہتے ہیں۔ جملے میں سُر ایک مسلسل

کیفیت ہے جو آواز کے صوت درجہ PITCH اور لہر بلے CONTOUR

سے مل کر بنتی ہے۔ مختلف زبانوں میں اس کے مختلف درجے ہیں۔ طول اور بل کو تو الگ الگ لفظوں میں دیکھا جاسکتا ہے، لیکن سُر لہر (اردو میں) کلمہ یا اجزائے کلمہ کے ساتھ ہی واقع ہو سکتی ہے۔ جاپانی زبان یا اس سے ملتی جلتی زبانوں میں سُر لفظ کا امتیازی وصف ہے۔ ایک لفظ کو اونچے سُر کے ساتھ بولیں تو ایک معنی اور سُر بدل کر بولیں تو دوسرے معنی حاصل ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسا نہیں۔ البتہ جملے کی اقسام اور جملوں کے معنی کی تفریق میں یعنی گرامر میں سُر لہر سے بیش بہا مدد ملتی ہے مثلاً

### حامد بازار گیا تھا

لو اگر ہمارے بولیں تو یہ بیانیہ جملہ ہے جس میں اطلاع دینا مقصود ہے۔ لیکن اگر اس کو اونچا اٹھتے ہوئے سُر سے بولیں تو یہی جملہ استفہامیہ بن جاتا ہے۔ مزید یہ کہ اگر حامد پر زور دے کر سُر کو فوری بلند کر کے بولیں تو یہی جملہ استعجابیہ بن جاتا ہے یعنی حامد تو بیمار ہے یا اُسے بازار جانا منع ہے، وہ کیسے بازار چلا گیا، یا کہا تو مجھ سے تھا، تعجب ہے کہ حامد بازار چلا گیا۔ نیز اگر بجائے حامد کے بازار پر زور دے کر اور سُر کو بلند کر کے بولیں تو بھی معنی بدل جائیں گے۔ اس سے ظاہر ہے کہ سُر لہر اردو لفظ میں تو امتیازی نہیں لیکن جملے میں امتیازی ہے۔

جس طرح بل اس بات پر منحصر ہے کہ لفظوں کو بولتے ہوئے پیچڑوں سے آنے والی ہوا کے اخراج میں کتنا زور صرف ہو رہا ہے یا ادائیگی کتنی قوت سے کی جا رہی ہے، اسی طرح سُر لہروں کی تشکیل میں صوتی لبوں کا تناؤ اور ان کا ارتعاش کا رفرسار رہتا ہے۔ گویا بولتے وقت ہوا کے اخراج کے (۱) وقفے یعنی طول (۲) قوت یعنی زور یا بل، اور (۳) صوتی لبوں کا تناؤ یعنی سُر لہر مل کر زبان کے فطری آہنگ کی تشکیل کرتے ہیں۔

اردو (اور ہندی) میں سُر لہر (INTONATION) کے مسئلے پر اب تک درج ذیل حضرات نے توجہ کی ہے:

1. MOHIUDDIN QADRI ZORE: HINDUSTANI PHONETICS (PARIS 1930) Pp 113-116.
2. KATAYUN H. CAMA: "A STUDY OF THE NATIVE HINDUSTANI MELODY PATTERN & THE ACQUIRED ENGLISH MELODY PATTERN WITH SPECIAL REFERENCE TO THE TEACHING OF ENGLISH IN INDIA." ARCHIVES NEERLANDAISES DE PHONETIQUE EXPERIMENTALE XI (1939) Pp 103-110.
3. J.R. FIRTH: INTRODUCTION TO A.H. HARLEY, COLLOQUIAL HINDUSTANI (LONDON 1944); INTRODUCTION TO T. GRAHAME BAILEY, TEACH YOURSELF URDU (LONDON 1956).
4. W.K. MATTHEWS: "PHONETICS AND PHONOLOGY IN HINDI," MAITRE PHONETIQUE, SER 102 (1954) Pp 18-23.
5. VASUDEV NANDAN PRASAD: ADHUNIK HINDI VYAKARAN AUR RACNA (PATNA 1956)

گوپی چند نارنگ: "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" اردو نامہ شمارہ ۱۴

(اکتوبر-دسمبر ۱۹۶۳ء) ص ۷-۲۵

نیز دیکھیے: اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (ایڈیشن دوم دہلی جنوری ۱۹۶۴ء) ص ۵۲-۵۴

7. PUNYA SLOKA RAY: "THE INTONATION OF STANDARD HINDI," (CHICAGO 1964) MIM.

8. RIPLEY MOORE: A STUDY OF HINDI INTONATION, DISSERTATION FOR THE PH.D. DEGREE OF THE UNIVERSITY OF MICHIGAN (1963-1965) p 129.

محی الدین قادری زور، میٹھوز اور واسد یونین پر شاد نے دو سُر لہروں کا ذکر کیا ہے۔ فرستہ اور کاما نے سُر لہروں کے وجود کی توثیق کی ہے، درجہ بندی نہیں کی۔ راقم الحروف نے سب سے پہلے درجہ بندی کی اور تین امتیازی سُر لہروں کی نشاندہی کی۔ پنیہ شلوک رے اور رپلی مور دونوں اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ اردو (ہندی) میں تین طرح کے صوت درجے ہیں۔ اردو نامہ (۱۹۶۳ء) کے مضمون میں میں نے ان تین صوت درجوں کے لیے ۱ سے خفی، ۲ سے میاں، اور ۳ سے جلی بجم مراد لیا تھا۔ رے کی دریافت ہے کہ بل کے ONSET سے لے کر سانس وقفہ تک PITCH (صوت درجہ) کی کارفرمانی رہتی ہے جو مسلسل کیفیت ہے اور جس کو انھوں نے لہریا CONTOUR کہا ہے۔ مور نے لہریوں کے پانچ خصائص بیان کیے ہیں:

۱۔ مائل بہ فراز

۲۔ مائل بہ نشیب

۳۔ ہموار

۴۔ فراز مائل بہ نشیب

۵۔ نشیب مائل بہ فراز

تماشا شروع ہونے میں تو ابھی آدھا گھنٹہ باقی ہے

— — — — —

عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ جہاں طول زیادہ ہو یعنی رکن بھاری ہو، وہاں بل بھی نمایاں ہوتا ہے، اور جملے میں صوت درجہ بھی وہیں اونچا ہوتا ہے۔ رپے مور کا کہنا ہے کہ ان تینوں عناصر میں سے استثنائی صورتوں میں صرف دو عنصر بھی مل کر آسکتے ہیں، یعنی صوت درجہ تو بلند ہوا اور زور دینے کی وجہ سے بل میں شدت ہو، لیکن رکن میں طول نہ ہو۔ گویا بھاری رکن کے اصل بل سے ہٹ کر جملے میں کسی مقام پر زور دینے سے درمیانہ درجہ کے رکن پر بھی بل آسکتا ہے جہاں صوت درجہ بلند ہو گیا ہو، نیز یہ بھی ممکن ہے کہ طول اور بلند صوت درجہ تو ہو لیکن زور نہ ہو، یا طول اور زور تو ہو لیکن بلند صوت درجہ نہ ہو۔ (ص ۴۰)

ادپر کے جملے میں سب سے زیادہ زور / آدھا گھنٹہ / پر ہے۔ لفظ میں بل کے قاعدے کی رو سے / آ / اور / دھا / دونوں درمیانے درجے کے برابر برابر رکن ہیں، سو آخری سے پہلے رکن یعنی / آ / پر بل آنا چاہیے۔ اسی طرح گھنٹہ / میں / رگھن / نسبتاً بھاری ہے، اس پر بل آنا چاہیے۔ لیکن جملے میں زور کی وجہ سے / آدھا گھنٹہ / ایک ہی STRESS GROUP میں آگئے۔ ایک ہی بل گروپ میں نمایاں بل صرف ایک ہی رکن پر آسکتا ہے دو پر نہیں۔ یوں "آ" "دھا" اور "گھنٹہ" تینوں درمیانے درجے کے رکن ہیں، "دھا" کا سوال نہیں کیونکہ وہ خفیف رکن ہے (قاعدہ ہے کہ بل سب سے بھاری رکن پر آئے گا، لیکن اگر ایک سے زیادہ ایک ہی جیسے رکن ہوں تو بل آخری سے پہلے رکن پر آئے گا۔ چنانچہ "دھا" پر بل آئے گا اور صوت درجہ PITCH بھی وہیں زیادہ بلند ہے۔ اسی طرح



ہونے میں / بھی ایک STRESSGROUP ہے۔ لفظی بل کے قاعدے کی رو سے  
 / ہو / پر بل آسکتا تھا، لیکن جملے میں / میں / کے ساتھ آنے کی وجہ سے یہ بل آخری  
 سے پہلے رکن یعنی / نے / پر آگیا۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ اصلاً تو  
 لفظ / ہونے / میں / ہو / پر بل تھا لیکن جملہ بولتے ہوئے کیونکہ / ہونے / میں /  
 ایک گروپ میں آگیا، نمایاں بل / نے / پر وارد ہوگا، اور / ہو / کا بل کمزور  
 پڑگیا۔ اس کمزور بل کو ثانوی بل کہہ سکتے ہیں۔ اردو میں ثانوی بل کی یہی توجہ  
 ہو سکتی ہے، یا پھر مرکب الفاظ میں، مثلاً خوب صورت میں اصلاً خوب پر بھی بل تھا،  
 اور صورت میں آخری سے پہلے رکن یعنی / صورت / پر بھی بل تھا لیکن جب دونوں  
 لفظ ملا کر بولے جائیں گے تو خوب، سو، اور رت میں سب سے بھاری صوتی رکن  
 خوب ہے، سو نمایاں بل اس پر آئے گا، اور / صورت / کا بل ثانوی بل ہو جائے گا۔  
 حق بات یہ ہے کہ ثانوی بل ایک نظری موشگافی ہے۔ نثری آہنگ کو سمجھنے کے  
 لیے اصل بل کا جاننا ہی کافی ہے۔ جملے میں بل خاص الفاظ ہی پر آتا ہے حروف  
 جار، ضمیر، تمیز، امدادی افعال یا جملے کے آخری الفاظ پر بالعموم نہیں آتا، اس  
 لیے ہر لفظ پر بل ظاہر نہیں کیا گیا۔ بیانیہ جملے میں جس لفظ پر سب سے زیادہ  
 زور ہو، اس کے بعد صوت درجہ گرنا چلا جاتا ہے۔ بیانیہ جملوں میں بوجہ عموماً  
 ہموار ہوتا ہے سوائے اس لفظ یا الفاظ کے مجموعے کے جس پر زور دینا مقصود  
 ہو۔ گالی یا رضامندی کے جملوں میں بوجہ مائل بہ نشیب رہتا ہے۔ شکوہ شکایت  
 اور درخواست میں فراز مائل بہ نشیب۔ اختراعی جملوں میں مائل بہ فراز۔ اسی طرح  
 معلوماتی سوالوں میں مائل بہ نشیب، ہاں، نہیں والے سوالوں میں مائل بہ فراز  
 اور نداء جملوں میں بھی مائل بہ فراز بوجہ ملتا ہے۔ لیکن غصے، خوشی، طنز اور دوسری  
 جذباتی کیفیتوں کے تحت بوجہ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا  
 جاسکتا ہے کہ تنہا لفظ ہی معنی کی تفریق میں مدد نہیں کرتے۔ یہ جو عام طور پر سمجھا  
 جاتا ہے کہ لفظ معنی کی تفریق کرتے ہیں، وہ ادھوری سچائی ہے، جملے میں طول

بل اور صوت درجہ مل کر یعنی جملے کا آہنگ معنی کی پوری تشکیل کرتا ہے۔ بغیر آہنگ  
 کے جملہ لفظوں کا مجموعہ تو ہے لیکن پوری طرح با معنی نہیں۔ آہنگ ہی جملے کو پوری  
 طرح با معنی بناتا ہے۔

۳۔ اس سلسلے کی ایک ضمنی بحث رنگا امر اور رنگا ماضی کے فرق کی ہے۔ اردو نامہ کراچی شمارہ ۱۴  
 (اکتوبر-دسمبر ۱۹۹۳ء) میں جب میرا مضمون "اردو کی بنیادی اور ذیلی آوازیں" شائع ہوا، اس سے  
 پہلے ڈاکٹر مسعود حسین خاں کا مضمون "اردو صوتیات کا خاکہ" اور خاکسار کا مضمون "اردو کی تعلیم  
 کے مانیاتی پہلو" رسالہ اردو سے ملے۔ دہلی یونیورسٹی کے لسانیات نمبر میں ۱۹۹۱ء میں شائع ہو چکے تھے۔  
 ان میں اردو مصوتوں اور مضمتوں کی بحث تھی۔ ان مضامین کا ذکر ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنے مضمون  
 "اردو کی آوازیں" مطبوعہ اردو ادب شمارہ ۳ (۱۹۹۱ء) میں کیا ہے۔ بعد میں راقم الحروف کے  
 بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین کا جو مضمون اردو نامہ شمارہ ۱۶ میں شائع ہوا، اور جس کا جواب  
 میں نے شمارہ ۲۰ میں دیا تھا، اس میں رنگا (امر-کڑے رنگا) اور رنگا (ماضی-کڑا رنگا) گیا  
 تھا، میں فرق کرتے ہوئے میں نے سوال اٹھایا تھا کہ ان الفاظ میں فرق نون کے تلفظ کا نہیں  
 جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند جین کرتے ہیں۔ بلکہ فرق بل اور سر لہر کا ہے۔ اس کا جواب ڈاکٹر  
 گیان چند جین نے نہیں دیا۔ کیونکہ اس سے ان کی نون کی تقسیم پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا ہے  
 دوسرے اگر بل کا فرق تسلیم کر لیا جائے تو اردو میں بل امتیازی قرار پاتا ہے، اس لیے کہ  
 دونوں الفاظ میں معنی کا فرق ہے، اور یہ فرق از روئے بل قائم ہو رہا ہے۔ کچھ مدت بعد جملے  
 میں بل کی حیثیت پر غور کرتے ہوئے اس مسئلہ کا حل خود مجھے سوچہ گیا۔ وہ یہ کہ / رنگا / ماضی  
 میں قاعدہ کے مطابق بل پہلے رکن پر ہے۔ یہ جملے میں بھی قائم رہتا ہے، اس لیے کہ جملہ مائل بہ  
 نشیب صوت درجہ (PITCH) پر ختم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس / رنگا / امر بطور جملہ  
 مائل بہ فراز صوت درجہ کے ساتھ ادا ہوگا جس سے بل جو پہلے رکن پر تھا، بدل کر دوسرے  
 رکن پر آجاتا ہے۔ یعنی اصلی بل تو پہلے رکن ہی پر ہے، تبدیلی جملے کی سر لہر کی وجہ سے ہوتی ہے۔  
 اب نثر کے آہنگ کے مسئلے پر لکھتے ہوئے جب RUDIN کے مضمون کا (باقی اگلے صفحے پر)

دیل میں میٹرنیازی کی نظم "موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے" کا آہنگ ملاحظہ فرمائیے، پڑھنے کے انداز میں فرق ہو سکتا ہے، لیکن عام طریقہ یہی ہوگا جو درج کیا جا رہا ہے۔ بل طول کے ساتھ وارد ہوتا ہے، اس کو کھڑے زبر سے دکھایا گیا ہے، سر لہر گراف سے ظاہر کی گئی ہے:

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے

اور کہیں پر سبز قطعہ اراضی

خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں

اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں

ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور مہنس مکھ

(پچھلے صفحے سے) انگریزی ترجمہ کیم نیلسن کا کیا ہوا نظریے گزرا تو معلوم ہوا کہ سمجھا / اراضی اور / سمجھا / امر جوڑے کی روشنی میں RUDIN کو بھی اسی الجھن کا سامنا ہوا ہے، اور وہ بھی اسی نتیجہ پر پہنچا کہ اس مسئلہ کو جملے کے آہنگ یعنی SENTENCE PROSODY کی روشنی میں حل کرنا چاہیے۔ RUDIN کی رائے سے میرے خیال کی توثیق ہو جاتی ہے۔

ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے چل رہا ہے

ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں

ایک خانقاہ کے آثار ہیں

دوسری طرف سروسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک

(ساعت تیار ۱۹۸۲ء)

اس بحث سے یہ مسئلہ صاف ہو جاتا ہے کہ نثری نظم میں مصرعے یا جملے آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ آہنگ آواز کے وقفوں یعنی طول، زور یعنی بل، اور آواز کے زبردہ یعنی سر لہروں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ بول چال کی فطری نغمگی انھیں تین اجزاء سے عبارت ہے۔ ان تین اجزاء یعنی طول، بل اور سر لہر کو بالترتیب DYNAMICS / RHYTHM اور MELODY بھی کہا جاتا ہے۔ عروض میں یہ نغمگی آواز ان کی خاص ترتیب اور موزونیت سے پیدا ہوتی ہے۔ بول چال یا نثر میں یہ جملے کے فطری آہنگ سے وجود میں آتی ہے۔ فطری آہنگ کے حق میں دو باتیں خاص کہی جاسکتی ہیں، اول یہ کہ اس میں خیال کے اظہار کو موزونیت کے لیے مسخ کرنے کی ضرورت نہیں۔ دوسرے یہ کہ جملے میں الفاظ اس وقت تک پورے معنی نہیں رکھتے جب تک وہ آہنگ کے ساتھ ادا نہ ہوں، یعنی آہنگ معنی کی کلی تفریق میں نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ چنانچہ زبان کے فطری آہنگ پر انحصار کرنے سے نثری نظم نہ صرف زبان کی فطری نغمگی کا ساتھ دینے کی ضمانت فراہم کرتی ہے، بلکہ اظہار کی مکمل آزادی کی ایسی راہ بھی کھولتی ہے جو اس سے پہلے موجود تو تھی لیکن شاعری کے لیے میسر نہ تھی۔

(۴)

نثری نظم کی نظریاتی بنیاد کو ثابت کرنے کے لیے زبان کے فطری آہنگ



کی وضاحت ضروری تھی۔ نثری آہنگ وہی ہے جو زبان کا فطری نکلنے کا آہنگ ہے۔ تقریباً دس برس سے نثری نظم کے ضمن میں آہنگ کا ذکر چل رہا ہے لیکن اس کی تکنیکی بنیادوں کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ نثری آہنگ بھی نعلنگی کے کسی بھی نظام کی طرح تجزیاتی EMPIRICAL بنیاد رکھتا ہے اور اس کی مدد سے نثری نظم کی بیہی تعریف ممکن ہے۔ یہ آہنگ چونکہ زبان کی فطری ساخت پر مبنی ہے اور بحیثیت جوہر کے جملہ میں موجود ہے۔ (کیونکہ بغیر آہنگ کے عناصر کے جن کا ذکر اوپر کیا گیا، کوئی جملہ کلی طور پر بامعنی نہیں ہو سکتا) اس کے لیے کسی خاص التزام کی ضرورت نہیں۔ یہ وزن کی طرح تجزیاتی تو ہے لیکن چونکہ زبان کی فطری آزادی پر مبنی ہے اور جملے کے ساتھ از خود وارد ہوتا ہے، اس لیے وزن کی طرح اس کے لیے خود ساختہ التزام کی ضرورت نہیں ہے۔ ہر زبان کی فطری نعلنگی دوسری زبان کی نعلنگی سے مختلف ہوتی ہے۔ اردو زبان کی بھی اپنی فطری نعلنگی ہے، اور نثری آہنگ اسی فطری نعلنگی اور اس کے امتیازی عناصر پر مبنی ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔ اس بحث کے بعد آئیے اب دیکھیں کہ اردو میں نثری نظم کے نام پر جو تخلیقات پیش کی جا رہی ہیں وہ نظم کے تقاضوں کو کہاں تک پورا کرتی ہیں؟ نثری نظم لکھنے والوں کے قافلے میں بہت سے نام ہیں اور نثری نظموں کے بہت سے مجموعے اور انتخاب بھی شائع ہو چکے ہیں۔ لیکن یہاں استصواب کے لیے صرف ایسے شاعروں کو لیا جائے گا جنہوں نے محض کسی تبلیغی یا تحریکی جوش کے زیر نظر ایسی نظمیں نہیں لکھیں، بلکہ جو پابند شاعری میں بھی مستحکم حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سے اس مفروضے کی بھی تصدیق یا تردید ہو جائے گی کہ نثری نظم عجز بیان کی دلیل ہے یا اسے صرف انہیں لوگوں نے وسیلہ اظہار بنایا ہے جو مروجہ پابند شاعری نہیں کر سکتے۔ سب سے پہلے یہ چھوٹے چھوٹے پائے دیکھیے :

پوری زندگی

کا حساب  
کون دے سکتا ہے  
حساب دینے کے لیے  
پوری زندگی چاہیے

یہ کتنی عجیب  
بات ہے کہ زمانہ  
بزدل کو ہمیشہ معاف  
کر دیتا ہے، مگر  
بہادر کو کبھی  
معاف نہیں کرتا

جو تمہیں نصیب ہے  
وہی تمہارے غموں  
کا باعث ہے  
اور جو تمہیں نصیب نہیں  
ہے، تم اسی کی  
بدولت زندہ ہو

جب خوابوں کے دن بیت گئے  
اور مایوسی برباد  
کرنے  
میں ناکام رہی

تب یہ راز کھلا  
کہ زندگی خوشی  
کے بغیر بھی ممکن  
ہے

ان میں لفظوں کی ترتیب فطری اور سادہ ہے جیسے بالعموم نشریں ہوتی ہے۔ کسی لفظ کو آگے پیچھے نہیں کیا گیا لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں کوئی تجربہ بیان کیا گیا ہے۔ لفظوں کو جس طرح سطروں میں بانٹا اور لکھا گیا ہے، اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تخلیق کار ان کو نظم کے طور پر پیش کرنا چاہتا ہے۔ لفظوں کی سطروں میں بالقصد تقسیم اور پیشکش شاعری میں بے اہمیت نہیں ہے۔ یہ بحث آگے اٹھائی جائے گی، سر درست یہ ملاحظہ ہو کہ ان تمام پاروں میں صرف ایک ایک کلمہ بیان ہوا ہے۔ پہلے پارے کے دونوں حصے یعنی پوری زندگی کا حساب کون دے سکتا ہے، حساب دینے کے لیے پوری زندگی چاہیے "باہمہ گمر مربوط ہیں۔ دوسرے پارے میں چوتھی سطر میں حرف "مگر" سے ارتباط ثابت ہے۔ تیسرے اور چوتھے پارے میں یہ تفاعل لفظ "اور" تو "کا ہے اور پانچویں پارے میں کلمے کے دو اجزاء میں ربط لفظ "تب" سے پیدا ہوا ہے۔ ان پاروں پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ یہ نظمیں کہاں ہیں، یہ تو PARADOX ہیں یعنی ایسا بیان جو بظاہر متضاد ہو لیکن دراصل سچائی کا عنصر رکھتا ہو (قول محال) یا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کلموں کے باہم مربوط حصوں کے معنی کو جس طرح مربوط کیا گیا ہے اس سے ان دونوں میں EPIGRAM یا AXIOM کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ یہ نشر کے شعری لوازم ہیں جو با وزن کلام میں بھی واقع ہو سکتے ہیں۔ بہر حال اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ ہر پارے میں ایک تجربہ بیان ہوا ہے اور اس کا اظہار شعریت سے عاری نہیں۔ اب ایک اور نظم دیکھیے :

جب  
جنگل کی چھوٹی چھوٹی  
کچی کچی جھونپڑیوں سے  
ناتراشیدہ، نیم برہنہ  
جوان لڑکیاں  
سال کے پیر جیسی سیدھی  
اپنے سینوں کے سڈول بوجھ  
اور چوکنی آنکھوں کے ساتھ  
شہر کے بازار میں  
مہوے لے کر آتی ہیں  
تو بوڑھی زمین  
کی چھاتیوں میں  
دودھ اتر آتا ہے

اس پر شاید ویسا کوئی الزام عائد نہیں ہوتا جو پہلے کے پانچ پاروں پر عائد ہو سکتا تھا۔ یعنی ان کی نوعیت قول محال کی ہے اور ان میں خیال کا شعری ارتقا نہیں ملتا۔ اگرچہ تائید میں بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب پابند یا آزاد نظمیں ایک مصرعے یا ایک سطر کی ہو سکتی ہیں (میر نیازی کے یہاں جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں) تو پھر نثری نظم ایک کلمے یا ایک کلمے کے دو اجزاء میں کیوں نہیں جاسکتی۔ قطع نظر اس کے ادھر کی نظم میں جو تجربہ بیان ہوا ہے اگرچہ اس میں بھی دو نئی نکتے ہیں یعنی (ایک) جب جنگل کی چھوٹی چھوٹی کچی کچی جھونپڑیوں سے ناتراشیدہ، نیم برہنہ جوان لڑکیاں . . . . ہوئے لے کر آتی ہیں۔ (دو) تو بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آتا ہے۔ لیکن اس میں قول محال کی کیفیت نہیں بلکہ خیال کا ارتقا ہے۔ پہلے حصے میں ناتراشیدہ، نیم برہنہ، سال کے پیر جیسی سیدھی، سینوں کے سڈول بوجھ،



جیسے پیکروں کے باوصف ایک واقعاتی بیان ہے۔ جب کہ بوڑھی زمین کی چھاتیوں میں دودھ اتر آنا یکسر استعاراتی پیرایہ ہے، جس سے پورا اظہار ایک نظم وادھ کے میں ڈھل جاتا ہے۔ اب اگر یہ اظہار نظم ہے تو سطروں کو مصرعے کہا جاسکتا ہے۔ اب تک جو نظمیں پیش کی گئیں وہ خورشیدالاسلام کی تھیں۔ اب ذرا مینر نیازی کے یہاں سے دو مثالیں دیکھیے۔ ہمارے عہد کی شاعری میں مینر نیازی کی جواقیازی حیثیت ہے اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو:

اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

میں اس کی آنکھوں کو دیکھتا رہتا ہوں  
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا  
میں اس کی باتوں کو سنتا رہتا ہوں  
مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا  
اب اگر وہ کبھی مجھ سے ملے  
تو میں اس سے بات نہیں کروں گا  
اس کی طرف دیکھوں گا بھی نہیں  
میں کوشش کروں گا  
میرا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے  
اب میں اسے یاد بنا دینا چاہتا ہوں

موسم نے ہم کو منظر کی طرح پریشان کر دیا ہے

کہیں پر ایک آبادی کا ٹکڑا ہے  
اور کہیں پر سبز قطعہ اراضی  
خالی زمین کا ایک وسیع رقبہ ہے

جس پر رات کی بوندا باندی کے نشان ہیں  
اس رقبے پر دو حاملہ عورتیں چلی جا رہی ہیں  
ایک خاموش خاموش ہے ایک شوخ اور ہنس مکھ  
ایک آدمی ان سے کچھ فاصلے پر ان کے پیچھے پیچھے چل رہا ہے  
ایک طرف درختوں کے جھنڈ میں  
ایک خانقاہ کے آثار ہیں

دوسری طرف سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی ہبک

پہلی نظم ”چھ رنگین دروازے“ سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا تھا۔ اور دوسری نظم ”ساعتِ سیار“ سے جو ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا تھا۔ ان دونوں نظموں میں ایسی کون سی بات ہے جو انہیں نظم تسلیم کرنے میں مانع ہو۔ کیا یہ ایک نظم کی طرح متاثر نہیں کرتیں۔ کیا ان میں شدتِ احساس، وحدتِ تاثر اور شعری معانی کا ارتکاز نہیں ہے۔ بلراج کو مل کا کہنا ہے ”مینر نیازی کی نثری نظموں میں سحر کاری کی کیفیت ان کی مستحکم آہنگ آمیز نظموں کے برابر ہے“ ان میں لفظوں کا درو بست فطری اور سادہ ہے۔ لیکن زبان کا استعمال ہرگز سادہ نہیں۔ ان نظموں میں صوتی مناسبتیں ہیں، کہیں کہیں قافیہ ردیف کی کیفیت بھی ہے لیکن یہ ان نظموں کا لازمی جزو نہیں، سو یہ بحث غیر ضروری ہے۔ اصل چیز شعری تجربہ ہے اور زبان کے فطری آہنگ کے ساتھ اس کا ”غیر مسخ شدہ“ اظہار ہے۔ پہلی نظم میں ایک گہری نفسیاتی کیفیت کا اظہار ہے۔ راوی اُسے یاد کیوں بنا دینا چاہتا ہے یاد کیوں چاہتا ہے کہ اس کا دل کہیں اور مبتلا ہو جائے۔ جواب آنکھوں اور باتوں کے ذکر کے بعد ”مگر میری سمجھ میں کچھ نہیں آتا“ کی تکرار میں موجود ہے۔ یعنی اس کی آنکھوں کو دیکھتے رہنے اور باتوں کو سنتے رہنے سے حیرتِ حسنِ یار کی جو کیفیت پیدا ہوئی ہے وہ ماورائے بیان اور ماورائے ادراک ہے اور اس نے عجیب انجمن میں ڈال دیا ہے۔ دوسری نظم بھی مزے کی ہے۔ مینر نیازی فطرت کے معصوم

حسن کی تحیر، تصویر کشی میں جواب نہیں رکھتے، آبادی کا فکر، اسبڑ قطعہ اراضی، خالی زمین کا رقبہ، رات کی بوند بادی کے نشان، دو حاملہ عورتیں، ایک خاموش، ایک شوخ، فاصلے پر آدمی، یہ پیکر پرکشش ہیں لیکن جس چیز نے اس بیان کو نظم بنادیا ہے وہ خانقاہ کے پہلو بہ پہلو سرسوں کے کھیت کی پیلاہٹ کی مہک ہے۔ یہ وہ دھڑ ہے جو زندگی کو اس کے معنی دیتا ہے۔ یہاں ایک اور بات بھی غور طلب ہے۔ دونوں نظمیں CONCRETE ہیں۔ لیکن واقعاتی اور ٹھوس ہوتے ہوئے بھی یہ غیر واقعاتی ہیں۔ خیال یا تو پیکروں کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ فروغ پاتا ہے یا پھر کوئی تصویر منظر بہ منظر رمز کو آشکار کرتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ کوئی کہانی حلقہ در حلقہ بیان ہوتی ہے۔ یہ آخری بات بلراج کو مل کی اس نظم سے مزید واضح ہو جائے گی:

یہ سوچتے سوچتے ماں نے

آنکھوں ہی آنکھوں میں رات گزار دی

کہ کمرے میں بلی

کس راستے سے داخل ہوئی

جبکہ تمام کھڑکیاں دروازے اور روشن دان بند تھے

صبح اٹھنے پر ماں نے اپنی مشکل جب سنائی

تو میں اس کو نظر انداز کر کے

گھر سے باہر چلا گیا

آج رات ماں کو نیند آگئی

اور میں نے ساری رات

آنکھوں ہی آنکھوں میں گزار دی

یہ سوچتے سوچتے

کہ بلی کس راستے سے کمرے میں داخل ہوئی

اظہار اس نظم میں ایک واقعہ بصورت کہانی بیان کیا گیا ہے۔ اظہار انتہائی سادہ اور غیر مرصع ہے۔ لیکن معنی کا نظام تمثیل اور استعاراتی ہے۔ یہ نظم ایک شدید نوعیت کی نفسیاتی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے، جس کے کئی ابعاد ہو سکتے ہیں یعنی یہ کہ جب کوئی خوف اظہار کی راہ پاتا ہے تو اس کی شدت زائل ہو جاتی ہے۔ یا خوف یادداشت اس وقت تک دہشت نہیں بنتی جب تک وہ ہمارے باطنی تجربے سے گزر کر ہمارے وجود کا حصہ نہ بن جائے۔ یا یہ کہ خوف کے اظہار میں ہمارے اطمینان قلب کا راز چھپا ہوا ہے۔ یا یہ احساس خوف ہی کی کوئی صورت ہے جو فکر کو ہمیز کرتی ہے اور اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش میں اسے مضطرب کر دیتی ہے۔ کیا اس نظم کے شعری معنی سے یا ارتکاز سے یا زبان کے تخلیقی استعمال سے کوئی بھی شخص انکار کر سکتا ہے؟

یہاں پر نثری نظم کے سلسلے میں زبان کے تخلیقی استعمال پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے کیونکہ شاعری کی یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہر شخص تسلیم کرتا ہے۔ نثری آہنگ تو قدر مشترک ہے جس کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں، لیکن شعری حسن کاری کا اندازہ زبان کے استعمال سے ہو سکتا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے ٹھیک کہا ہے، "نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کی زبان ہوتی ہے" (لفظ و معنی) یعنی زبان کا استعمال اگر تخلیقی ہے تو معنوی تہہ داری بھی پیدا ہوگی اور اظہار میں حسن بھی آئے گا۔ بلراج کو مل کا یہ بیان بھی قابل غور ہے "کوئی بیان اگر معنی کی سطح پر الفاظ کی میزان کے برابر ہو جاتا ہے تو نثر اور محض نثر ہے اور اگر وہ بیان ماورائے حدود لفظ ہو جاتا ہے تو بلاشبہ شعر ہے" اپنے مضمون سے حوالہ دینا کوئی اچھی بات نہیں۔ نثری نظم کے حوالے سے چند برس پہلے میں نے رسالہ الفاظ میں لکھا تھا:



”زبان روزمرہ کے استعمال کی چیز ہے، لیکن شاعری میں زبان سے جو اثر مرتب ہوتا ہے، وہ اس کے روزمرہ استعمال سے مرتب نہیں ہوتا۔ وہ اس لیے کہ شاعری میں زبان کا استعمال روزمرہ استعمال کی سطح سے ہٹ کر ہوتا ہے۔ اس بارے میں پال ویری نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کا کام ترسیل ہے، لیکن عام زبان میں جیسے جیسے بات کی ترسیل ہوتی جاتی ہے، لفظ یا جملے تحلیل ہوتے جاتے ہیں۔ عام گفتگو میں لفظ یا جملہ صرف اس حالت میں باقی رہتا ہے جب وہ سمجھ میں نہ آئے۔ اس صورت میں ہم بولنے والے سے کہتے ہیں کہ وہ اپنی بات دہرائے۔ چنانچہ دہرائی بات جیسے جیسے سمجھ میں آتی جاتی ہے، لفظ یا جملے کا اپنا وجود ختم ہوتا جاتا ہے، یعنی خیال و احساس اس کی جگہ لے لیتے ہیں اور الفاظ و جملے معدوم ہو جاتے ہیں۔ لیکن شاعری میں خیال و احساس کی ترسیل کے باوصف لفظوں یا زبان کا اپنا وجود باقی رہتا ہے۔ یعنی اخذ معنی کے بعد لفظ تحلیل نہیں ہوتا، موجود رہتا ہے۔ اسی کو زبان کے روزمرہ استعمال سے مٹا ہوا استعمال یا تخلیقی استعمال کہنا چاہیے ہمارا لسانی جمالیات میں اجمال و ابہام اور استعارے و علامت کی جو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں، ان کو بھی زبان کے عام استعمال کے برعکس تخلیقی استعمال کے اسی تناظر میں دیکھا جاسکتا ہے۔ گویا نثری نظم کی بنیاد پرچان ہی ہونی چاہیے کہ کیا زبان کے استعمال میں معنی و احساس کی ترسیل کے ساتھ ساتھ اپنے طور پر زندہ رہنے کی خوبی ہے یا نہیں۔ اگر یہ بنیادی خوبی نہیں تو نثری نظم میں خواہ اور جو بھی خوبیاں

ہوں، وہ نظم نہیں ہو سکتی اور اس میں اور عام نثر میں کوئی فسر ق نہیں ہے

گویا زبان کا تخلیقی یا استعاراتی علامتی یا رمزیہ استعمال (یا بقول شمس الرحمن فاروقی جدلیاتی استعمال) ہی دراصل وہ کلید ہے جس سے شاعری کی ایسی تعریف کی جاسکتی ہے جو یونیورسل ہے۔ لسانیات کی ایک شاخ میں صرف LANGUAGE UNIVERSALS پر غور کیا جاتا ہے یعنی META LANGUAGE زبان کے وہ تمام اجزاء جو زیادہ تر زبانوں میں ملتے ہیں اور جنہیں انسان نے مختلف زبانوں، مختلف خطوں اور مختلف معاشروں میں لسانی سانچوں کے طور پر قبول کیا۔ یہ بات جتنی لسانیات کے لیے صحیح ہے اتنی ہی شعریات کے لیے بھی صحیح ہے۔ یعنی ایک شعریات تو ہر زبان کی اپنی ہوتی ہے اور ایک META POETICS ہے جس میں ایسے تمام POETIC UNIVERSALS کا تصور شامل ہے جو تمام زبانوں کی شاعری میں بالاجاظ زمانہ و ثقافت و معاشرہ پائے جاتے ہیں۔ سونٹری آہنگ کا مسئلہ طے پا جانے کے بعد نثری نظم کا وہ وصف جس کی وزیر آغا اور بعض دوسرے مقتدر نقادوں کو تلاش ہے، دراصل یہی عنصر ہے جس کو زبان کے تخلیقی استعمال سے موسوم کیا جاسکتا ہے، زبان کا تخلیقی استعمال نہیں ہوگا تو نادر تجربہ شعری اظہار کی راہ نہیں پائے گا اور اگر شعری اظہار نہیں ہوگا تو شعری معنی کا وجود قائم نہیں ہوگا۔ مزے کی بات ہے کہ شعری زبان، شعری معنی کے برآمد ہونے کے بعد جیسا کہ کہا گیا، معنی سے خالی نہیں ہو جاتی جب کہ عام زبان کا تفاعل افہام و تفہیم کے ساتھ ساتھ اسے معانی سے خالی کرتا جاتا ہے اور لفظ چھلکوں کی طرح نازل اور ازکار رفتہ ہوتے جاتے ہیں۔ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا پہلو دار استعمال اس کو قائم بالذات حیثیت بخش دیتا ہے یعنی شعری زبان ہر قرأت کے ساتھ سامع یا قاری کو اس کے ذوق و ظرف کے مطابق معنی فراہم کرتی ہے پھر بھی جوں کی توں قائم رہتی ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ عام زبان قائم بالغیر ہوتی ہے اور

شعری زبان قائم بالذات ہوتی ہے۔ نیز عام زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت ہوتی ہے جب کہ تخلیقی زبان میں لفظ و معنی میں ایک اور دو یا دو سے زیادہ کی نسبت ہوتی ہے۔ یہ شاعری کی وہ کم سے کم پہچان ہے جس کا اطلاق تمام زمانوں اور تمام زبانوں اور تمام شعری اصناف اور تمام شعری ہیئتوں پر ہوتا ہے۔ نیز یہ بھی واضح رہے کہ شاعری میں زبان کا تخلیقی یا جدیدیاتی استعمال بالقصد اور بالارادہ ہوتا ہے جب کہ نشر میں اس کا وارد ہونا اتفاقی امر ہے چنانچہ شرکے ایسے پاروں کو جن میں زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے نظم کے طور پر منقلب کرنا اور انھیں نظم بنا کر پیش کرنا غیر شعری فعل ہے اور اصولاً غلط ہے۔ اس نکتے کا اثبات آگے چل کر کیا جائے گا۔ فی الوقت ساقی فاروقی اور کشورناہید کی نظمیں ملاحظہ فرمائیے اور غور کیجیے کہ کیا ان میں نظم کا بنیادی تقاضا یعنی زبان کا تخلیقی استعمال ملتا ہے کہ نہیں، یعنی کیا ان کی پہچان زبان سے ہوتی ہے، نیز کیا ان کی معنیاتی تہ داری زبان کے تخلیقی استعمال کی دین ہے یا نہیں :

### شیر امداد علی کا مینڈک

مگر تنگ نظر

ٹھیا لے تالاب میں

اُس آدھ کھلے کنول پر

وہ بہار تھی

جو دیکھنے والی آنکھوں میں دھنک کھلاتی ہے

پھر پانی کا بلاوا الگ تھا

اس ساحرانہ کشش سے ہار کر

اپنا تہمتا تار کر

وہ مُردہ پانی میں کود پڑے  
جَل کنجھی سے اُلجھے  
تو ہفتے عشرے کے تھل کے مانند  
نرم اور خام سروں والے  
گلی گتھے  
(صدا کار میڈکوں کے  
دُمدار بچے)  
شارک لہروں سے شور  
سے ڈر کے  
فر فر ہر طرف بھاگ کھڑے ہوئے  
اور شیر امداد علی گئے گلے پانی میں تھے  
اور کنول دور تھا —

بجلی چمکی

اور ایک دُمدار آبِ خوار

اس غبار سے کی سُرعَت سے

جس میں ہوا بھری ہو

اور ہاتھ سے چھوٹ جائے

چھپکل کی تلوار زبان کی طرح

سُن سن کرتا ہوا

ان کے کھلے منہ کی مُزنگ میں اتر گیا —

دن گزرے



اور موسم بدلے  
اور جگ بیت گئے

اک آواز تعاقب کرتی رہتی ہے :

”باہر آنے دو“

اس زنداں سے باہر آنے دو“  
درجنوں ڈاکٹروں اور سرجنوں کے  
اکسری کی خنک شعاعوں سے

جل کر دیکھ لیا

شہر بدل کر

ملک بدل کر دیکھ لیا

مگر لہو میں

وہی صدا ہلکورے لیتی ہے

”باہر آنے دو“

اس زنداں سے باہر آنے دو۔۔۔

شیرامداد علی پانی کی امانت عصب کیے

اپنے گھر میں زنجیر ہوئے بیٹھے ہیں

باہر پانی کھڑا ہے

اور پانی میں

پیدل کے پتوں کی طرح

سارے

خستہ گئیں آنکھوں والے

پیلے پیلے میڈک  
اپنا گھیرا ڈالے  
پڑے ہوئے ہیں

(ساقی فاروقی)

گھاس تو مجھ جیسی ہے

گھاس بھی مجھ جیسی ہے

پاؤں تلے بچھ کر ہی، زندگی کی مراد پاتی ہے

مگر یہ بھیگ کر کس بات کی گواہی بنتی ہے

شرمہ اری کی آنچ کی

کہ جذبے کی حدت کی

گھاس بھی مجھ جیسی ہے

ذرا سراسٹھانے کے قابل ہو

تو کاٹنے والی مشین

اُسے مائل بنانے کا سودا لیے

ہموار کرتی رہتی ہے

عورت کو بھی ہموار کرنے کے لیے

تم کیسے کیسے جتن کرتے ہو

نہ زمین کی نم کو خواہش مرقی ہے

نہ عورت کی

میری مانو تو وہی پگڈنڈی بنانے کا خیال درست تھا

جو حوصلوں کی شکستوں کی آنچ نہ سہہ سکیں

وہ پیوند زمیں ہو کر

یونہی زور آوروں کے لیے راستہ بنا دیے ہیں  
مگر وہ پرکاش ہیں

گھاس نہیں

گھاس تو مجھ جیسی ہے !

(کشورناہید)

ساقی فاروقی کی خوبصورت نظم کے اظہاری اور معنیاتی الباد سے  
میں ادراق اور شب خون میں تفصیلی گفتگو کر چکا ہوں۔ اس بحث کو یہاں دہرانا  
تحصیل حاصل ہوگا۔ اس نثری نظم کی اشاعت کو سات آٹھ سال گزر چکے ہیں۔  
اب تک میری نظر سے کوئی ایسی تحریک نہیں گزری جس میں اس کی شعری حیثیت سے  
انکار کیا گیا ہو۔ کشورناہید کی یہ نظم ان کے چوتھے مجموعے ”گلیاں دھوپ دروازے“  
سے لی گئی ہے جو ۱۹۷۸ء میں منظر عام پر آیا تھا۔ تازہ مجموعہ ”ملا متوں کے  
درمیان“ ہے جو ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں غزلیں  
اور نظمیں بھی خاصی تعداد میں ہیں۔ لیکن غالب حصہ نثری نظموں کا ہے۔ نثری نظمیں  
تو دوسروں نے بھی کہی ہیں لیکن اظہار کے اس نئے پیرایے پر جیسی توجہ کشورناہید نے  
صرف کی ہے، دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ کشورناہید کی تخلیقی کاوش سے یہ نیا پیرایہ  
اظہار ایک نئی توانائی اور حرارت سے آشنا ہو گیا ہے۔ انتظار حسین نے کشورناہید  
کو اردو شاعری کی پہلی باغی عورت کہا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کشورناہید  
کی آواز اردو شاعری میں نسوانی ہستی کی پامالی کے خلاف پہلی شعری احتجاج کی  
آواز ہے۔ انھوں نے پابند شاعری یعنی غزل اور نظم بھی لکھی ہے، اور ان کے  
کلام کے پانچ مجموعے اب تک شائع ہو چکے ہیں۔ آج سے پندرہ بیس برس پہلے کشورناہید  
نے نسوانی احساس اور عورت کے درد کے اظہار سے اردو شاعری میں ایک  
نئی طرز کی بنیاد ڈالی تھی۔ کیا گھاس تو مجھ جیسی ہے؟ میں یہی آواز نسوانی ہستی کی  
صلیب اٹھاتے نظر نہیں آتی؟ یہاں شمس الرحمان فاروقی جواز کا سوال اٹھا سکتے  
ہیں، یعنی جب غزل یا آزاد نظم میں یہ احساس یا کوئی بھی احساس ادا کیا جاسکتا

ہے تو نثری نظم کا صنفی یا ہستی جواز کیا ہے؟ قطع نظر اس سوال کی دوسری جہات  
کے، یہی دلیل اس سوال کے رد میں بھی دی جاسکتی ہے کہ ایک احساس اگر غزل  
یا آزاد نظم میں ادا کیا جاسکتا ہے تو نثری نظم میں ادا کیوں نہ کیا جائے۔ سلمنے  
کی بات ہے کہ بعض اصناف کا تصور معنیاتی یا موضوعاتی ہے، مثلاً مرثیہ یا  
شہر آشوب یا گیت یا بارہ ماسہ، لیکن بعض دوسری اصناف میں موضوع کی قید  
نہیں۔ چنانچہ اظہار کے وہ تمام معنیاتی مطالبات جو پابند نظم یا آزاد نظم سے  
کیے جاسکتے ہیں، وہ کہیں زیادہ وسیع پیمانے پر نثری نظم سے بھی کیے جاسکتے  
ہیں۔ کیونکہ نثری نظم سے یہ توقع تو کی ہی جاسکتی ہے کہ اس میں تخلیقی تجربہ  
وزن کی مفلوظاتی REDUNDANCIES سے جو شعری نظام میں در آتی ہیں، آزاد ہو کر  
بیان ہو سکتا ہے۔ کسی بھی صنف کے جواز یا عدم جواز کا بنیادی سانچہ دراصل  
تخلیق خود ہے۔ کیا قصیدے کی تشبیہ سے غزل کے برآمد ہونے سے پہلے  
غزل کا کوئی صنفی جواز تھا، یا آزاد نظم کے پابند نظم سے برآمد ہونے سے پہلے  
آزاد نظم کا کوئی صنفی جواز تھا، غالباً اس سوال کا جواب دونوں طرح سے دیا  
جاسکتا ہے۔ تاہم مثبت جواب یہی ہوگا کہ اظہار کے نئے وسیلوں کی تلاش  
اور آزادی کی نئی فضا کی ضرورت ہمیشہ رہتی ہے۔

یہاں ایک اور بات کی طرف بھی اشارہ بے حد ضروری ہے۔ اردو  
میں آزاد نظم کا تجربہ مغرب سے مستعار ہے۔ لیکن انگریزی میں اس ضمن میں  
جتنی آزادیاں ہیں، اردو میں وہ نہیں ہیں۔ اردو کے بارے میں معلوم ہے کہ  
آزاد نظم میں مصرعے چھوٹے بڑے ہو سکتے ہیں لیکن اوزان ایک ہی بحر کے  
ہوں گے۔ اس کے برعکس انگریزی میں آزاد نظم مختلف بحر میں ہو سکتی ہے  
اور آزاد نظم کی اتنی تعریفیں کی گئی ہیں کہ دراصل اس کی کوئی مرکزی تعریف  
رہی ہی نہیں۔ یعنی انگریزی کی آزاد نظم میں اظہاری پیرایے کی لچک کے  
لا محدود امکانات ہیں۔ انگریزی میں آزاد نظم کے تحت اکثر شعرا اپنی پسند



اور ضرورت۔ کہ مطابق ایک نئی وضع اختیار کر لیتے ہیں۔ بعض لوگوں نے FREE VERSE کی یہ بھی تعریف کی ہے کہ ایسی نظم جو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اظہار کی بنیاد بول چال کے فطری بہاؤ پر رکھتی ہو۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ آزاد نظم اور نثر کا فرق بنیادی طور پر تخلیق کار کے منشا کا معاملہ ہے۔ یعنی شاعر اگر کسی اظہار پر پارے کو نظم کے طور پر پیش کرتا ہے تو اسے نظم / نثر کے طور پر پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ شمس الرحمان فاروقی نے بھی بورخس کے حوالے سے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ ”ہر وہ تحریر جسے شاعری کی طرح تصور کیا جائے، شاعری ہے۔ چنانچہ ہر وہ تحریر جس میں شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو، اور جسے نظم کی طرح پیش کیا جائے نظم ہے۔ البتہ مغرب میں نثری نظم پیراگراف میں بھی شائع کی جاتی ہے۔ اردو میں بالعموم نثری نظم سطروں اور بندوں میں لکھی جاتی ہے۔ اگرچہ پیراگراف میں لکھی جانے کی مثالیں موجود ہیں۔ بلراج کوئل کی ایک نثری نظم شاعر کے نثری نظم نمبر میں، پیراگراف میں شائع ہوئی ہے۔ لیکن اردو میں شاید پیراگراف کی ضرورت نہیں ہے کیونکہ نثری نظم اردو میں دراصل عروض کی مصنوعی پابندیوں کو خیر باد کہہ کے وہ آزادی حاصل کرنا چاہتی ہے جو انگریزی FREE VERSE میں پہلے سے موجود ہے۔ یہ بات سطروں اور بندوں کے التزام سے پوری ہو سکتی ہے تو پیراگراف کی کیا ضرورت ہے۔ پناچہ اردو میں انگریزی کی تقلید میں پیراگراف میں نثری نظمیں زیادہ نہیں لکھی گئیں۔ البتہ ہر وہ نثری نظم جس میں زبان کا تخلیقی استعمال ہو، اور شاعری کا سا ارتکاز اور شدت ہو اور جسے نظم کے طور پر سطروں اور بندوں میں پیش کیا جا۔ تے وہ نظم ہے، اور اسے نظم ہی کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ اتنی

انگریزی میں نثری نظم معروضی ہے۔ اکثر عین کیفیت: اردو میں نظم معروضی اور آزاد نظم

بات سب کو معلوم ہے کہ بہت سی پابند یا آزاد نظمیں، باوجود اپنے کم از کم عنصر یعنی بحر و وزن کے معنیاتی طور پر کوئی نقش نہیں چھوڑتیں اور شعری سرمائے سے زائل ہو جاتی ہیں، اور ایسی نظموں کی تعداد اصل اور کھری نظموں سے ہمیشہ کئی گنا زیادہ ہوتی ہے۔ یہ شاعری کا عام اصول ہے تو نثری نظم اس عام اصول سے مستثنیٰ کیسے قرار پاسکتی ہے۔ نثری نظموں میں بھی بڑی تعداد ایسی نظموں کی ہو سکتی ہے جن میں شعری جوہر نہ ہو اور جو بحیثیت نظم کے قائم نہ ہوتی ہوں۔ اس کے برعکس اگر بعض مستند شاعروں نے ایسی نظمیں لکھی ہوں جن میں شعری جوہر بھی ہو اور جو متاثر بھی کرتی ہوں تو کیا اس کے بعد بھی اس نئے وسیلہ اظہار کے صنفی جواز کا وجود ثابت کرنا باقی رہ جاتا ہے جس طرح ہر تخلیق اپنا جواز خود ہے اسی طرح ہر کامیاب نظم کا پیرایہ اظہار بھی اس کے صنفی جواز کا واضح طور پر اثبات کرتا ہے۔

اس مضمون میں کسی اور شاعر کی نظمیں نہ بھی پیش کی جاتیں اور صرف کشورناہید کی نظموں ہی سے استنباط کیا جاتا تو بھی شعری جواز کا مقدمہ فیصل ہو سکتا تھا۔ میری مشکل یہ ہے کہ کشورناہید کے یہاں اچھی نظموں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ ایک یا دو نظموں کا ذکر کرنا بہت مشکل ہے۔ مثلاً ”نیلام گھر“، ”ہم نے خواہشوں کے سارے پرندے اڑا دیے ہیں“، ”ترا لیا شہر بھنبھور“، ”دھواں چھوڑتی بسیں“، ”تمہاری خاموشی میرا جرم“، ”ڈوبتی آنکھوں کا رزمیہ“، ”مجھ سے چھپے رہو“، ”ریل کی پٹریوں کے نیچے کٹی ہوئی نظم“، ”دوسری پیدائش“ ان سب میں آتش فشاں لاوے کی کیفیت ہے۔ چونکہ ان میں سے انتخاب کرنا مشکل ہے، بالکل سامنے کی دو نظموں کو پیش کیے دیتا ہوں۔

ایک نظم اجازتوں کے لیے

تم مجھ پہن سکتے ہو

کہ میں نے اپنے آپ کو  
دھکے ہوئے کپڑے کی طرح  
کئی دفعہ پھوڑا ہے  
کئی دفعہ دکھایا ہے  
تم مجھے چبا سکتے ہو  
کہ میں چوسنے والی گولی کی طرح  
اپنی مٹھاس کی تہہ گھٹلا چکی ہوں  
تم مجھے رلا سکتے ہو  
کہ میں نے اپنے آپ کو قتل کر کے  
اپنے خون کو پانی پانی کر کے  
آنکھوں میں جمیل بنالی ہے  
تم مجھے بھون سکتے ہو  
کہ میری بوٹی بوٹی  
ترپ ترپ کر  
زندگی کی ہر سانس کو  
الوداع کہہ چکی ہے  
تم مجھے مسل سکتے ہو  
کہ روٹی سونکھنے سے پہلے  
خستہ ہو کر بھر بھری ہو جاتی ہے  
تم مجھے تعویذ کی طرح  
گھول کر پی بھی جاؤ  
تو میں کلیساؤں میں جتنی گھنٹیوں میں  
اسی طرح طلوع ہوتی رہوں گی

جیسے گل آفتاب!  
گود میں لحد

اب میں  
سونے سے پہلے خود کو مار دیا کرتی ہوں  
کہ میرے اندر سوئی ہوئی خواہشیں  
مجھے سوتا دیکھ کر باہر نہ آجائیں  
کہ میرے اندر ٹھہرے  
قوت برداشت کے سمندر  
بچھ کر مجھے بہا نہ لے جائیں  
یاد ہے  
میں نے تمھارے سگرٹوں کے بجھے ٹکڑوں سے  
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی تھی  
مسلے ہوئے ٹکڑوں سے  
مسلا سا وجود بن تو گیا تھا  
مگر اس میں آگ جیسی تپش دور دور تک نہیں تھی  
پھر میں نے جوتوں کے گھسے ہوئے تلوں سے  
اپنا وجود بنانے کی کوشش کی  
یہ کام آسان بھی تھا  
کہ ہر تپلے پر میرے جسم کے کسی نہ کسی حصے کا  
نقش موجود تھا  
مگر اس سارے وجود میں  
کوئی حرکت، کوئی دھڑکن نہیں تھی  
پھر میں نے اپنی آنکھوں کا پانی پھوڑ کر



دھتک بنانے کی کوشش کی  
دھتک نے مجھ سے کہا  
اپنی تاش تاش کو  
میری طرح کماندار بنالو  
کوڑے کے ڈھیر جیسے میرے وجود نے  
اس خیال کو بھی خواب سمجھا  
اور میں کمرے کی تنہائی پہن کر بیٹھ گئی

ان نظموں میں کچلی ہوئی نسائی ہستی کے دکھ کی جو آگ ہے اور ان میں استخوان  
سوزی کی جو کیفیت ہے اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ یہی شدت ان نظموں  
میں بھی ہے جن میں سماجی درد کا اظہار ہوا ہے۔ تیسرے درجے والوں کی پہلی  
ضرورت، "ناٹ میٹر"، آگ اور برف کے درمیان آنکھیں "جیسی نظموں میں  
عجیب و غریب کڑواہٹ اور آگ ہے۔ ذرا اس مختصر سی نظم کو ملاحظہ فرمائیے:

### حضرت نوح کے زمانے کی کہانی

بدنمائی نہیں دیکھنی چاہتے ہو  
تو ایک آنکھ بند کرو  
اب بھی نظر آتی ہے  
تو دوسری آنکھ بھی بند کرو  
دلخاش آواز سنائی دیتی ہے  
تو دونوں کان بند کرو  
کہ کانوں میں گونج رہ جائے  
تو کان کھولنے کی ہمت ہی نہیں رہتی ہے  
طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے

فلڈ کنٹرول سیل کام کر رہا ہے  
پانی کی زیر زمین گذرگا ہوں کو  
بند کرنے کا،  
کاغذ پہ لکھی تحریر منع ہے تو  
پتوں کو پڑھ لو  
کہ زمین بھی تو انسان کو شراب کی طرح  
پی کر مدہوش ہونے کا شوق رکھتی ہے

اس میں بدنمائی کس چیز کا اشارہ ہے۔ دونوں آنکھیں بند کرنا یا دونوں کان  
بند کرنا کیا معنی رکھتا ہے۔ طوفان آنے کا خدشہ ابھی بہت دور ہے، کیوں کہا  
گیا ہے؟ فلڈ کنٹرول سیل سے کیا مراد ہے؟ زیر زمین گزرگا ہیں کیا ہیں؟ یہ  
کیسا پانی ہے اور کیسا طوفان ہے، جو ہر چیز کو بہالے جانے کا امکان رکھتا ہے۔  
آخر میں پتوں پر کی کس تحریر کو پڑھنے کی دعوت دی جا رہی ہے اور زمین انسان  
کو شراب کی طرح پی کر مدہوش ہونے کا شوق کیوں رکھتی ہے۔ ان سب  
سوالوں کے جواب سیاسی سماجی نوعیت کے ہیں۔ کیا اس نثری نظم میں شعری  
یا معنوی جوہر کسی پابند یا آزاد نظم سے کم ہے؟ بعض نظموں میں نسائی ہستی کا  
کرب سیاسی سماجی درد کے ساتھ مل کر اور بھی اذیت ناک ہو گیا ہے کیونکہ  
صنعتی محرومیاں اور بے انصافیاں اصلاً معاشقہ نظام ہی کی پسندوار ہیں اور  
پھر ایک خاص طرح کا جبران بے انصافیوں کو برقرار رکھنے میں مسلسل کارفرما  
رہتا ہے۔ یہاں آخر میں شہریار اور جاوید شاہین کی ایک ایک نثری نظم  
پیش کی جا رہی ہے جس سے مندرجہ بالا مقدمے کی مزید توثیق ہوگی:

### ایک نظم

کیا تمہیں یاد ہے

تم نے رات کے ہاتھ پر قسم کھائی تھی  
کہ صبح کے سورج کی تلوار کی چمک

اور کاٹ سے

تم خوف زدہ نہیں ہو گے

اور اپنی آنکھوں میں

تم نے خوابوں کے جو خزانے چھپا رکھے ہیں

انہیں کسی ایسے آدمی کو

بہ طور تحفہ دے دو گے

جو تم سے زیادہ

بلند حوصلہ اندر اور جری ہو

تو اب کیا سوچتے ہو

(شہر یار)

### عدالت کو کیسے سمجھاؤں

صبح منہ اندھیرے

میں نے گھر کا دروازہ کھولا تو

دلیز پر

آنے والے دن کی لاش پڑی تھی

ناوارث لاش

ایک میل چادر میں لپیٹی تھی

نہ جانے کون اُسے

رات کی تاریکی میں

میرے گھر کے سامنے پھینک گیا تھا

میں ایک شریف شہری ہوں

مجھے میں میری کسی سے دشمنی نہیں

میں تو کبھی ادنیٰ آواز سے بولا تک نہیں

پھر مجھے پریشان کرنے کے لیے

یہ حرکت کس نے کی؟

پولیس کو مجھ پر شبہ ہے

وہ لاش نیکی کر کے

چادر اپنے قبضے میں لے چکی ہے

اُس کا موقف ہے

کہ یہ وہی چادر ہے

جسے میری بیوی

اپنے بدن پر لپیٹ کر

عدالت کے سامنے پیش ہوئی تھی

اور فحاشی کے الزام سے

بُری قرار پائی تھی

میں تسلیم کرتا ہوں

کہ پولیس کا موقف درست ہے

لیکن قصور میرا بھی نہیں

میں نے تو اس چادر سے

گھر کی چادر دیواری بنالی تھی

پھر وہی چادر

ایک بے حد ضرورت مند

مجھ سے خدا کے نام پر

مانگ کر لے گیا تھا

اب میں عدالت کو کیسے سمجھاؤں



کہ میرے ساتھ تو  
خدا کے نام پر  
بہت بڑا دھوکا ہوا ہے

(جاوید شاہین)

(۵)

اس سلسلے میں ابھی چند نکات مزید غور طلب ہیں۔ اول یہ کہ مغرب میں یہ تحریک دو سو برس پرانی ہے۔ انگریزی میں نثری نظم کم و بیش آزاد نظم ہی کا ایک روپ ہے۔ اردو میں اس کا رواج پہلے کیوں نہیں ہوا، اور اب کیوں سر اٹھا رہی ہے؟ اس کا آسان جواب یہ ہو سکتا ہے کہ کسی بھی زبان میں کوئی رجحان اسی وقت زور پکڑتا ہے جب اس کے لیے زمین ہموار ہو۔ اردو میں عروض کی جکڑ بٹ دیاں سخت ہیں۔ آزاد نظم نے تقریباً نصف صدی کے ارتقائی عمل میں انھیں کچھ نرم کیا ہے۔ نثری نظم اردو میں آزاد نظم کے راسخ ہونے کے بعد ہی آسکتی تھی۔

دوسری بات یہ ہے کہ نثری نظم کے رد میں بعض احباب نے ایسی مثالیں پیش کی ہیں کہ اصلاً نثر ہیں لیکن ان کو شاعری کی طرح لکھا جاسکتا ہے۔ فیظ صدیقی نے محمد حسین آزاد، نیاز فتحپوری، اور ابوالکلام آزاد کی نثر سے مثالیں دی ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی نے خطوط غالب سے ایسے نمونے پیش کیے ہیں۔ انھوں نے انتظار حسین، سریندر پرکاش اور انور سجاد کی تحریروں سے بھی اسی طرح کا استنباط کیا ہے، اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ ان عبارتوں میں اور آج کی نثری نظم میں کوئی فرق نہیں۔ یہ نتیجہ دراصل ان کے اس مقدمے سے تقویت حاصل کرتا ہے "اگرچہ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی نثر، نظم بن سکتی ہے لیکن نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی" (لفظ معنی) یہ بیان متناقض ہے کیونکہ اگر نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی تو وہ

کون سا اصول یا دلیل ہے جس کی رو سے کبھی کبھی نثر، نظم بن سکتی ہے۔ میری تفسیر رائے میں جس طرح نظم کبھی نثر نہیں بن سکتی، بالکل اسی طرح اس کا الٹ بھی صحیح ہے کہ نثر کبھی نظم نہیں بن سکتی۔ اس لیے کہ شاعر یا مصنف کے ارادے یا نیت کو نثر یا نظم کی تعریف میں خاصا دخل حاصل ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں۔ نثر میں اگر کبھی شعری پیرایہ در آتا ہے، تو وہ اتفاق ہے، اختیاری نہیں اور اس کو نثر کے سیاق و سباق سے الگ کر کے نظم کے طور پر لکھنا اس کے نثری قالب، منطقی ترتیب اور فطری حیثیت کو اسی طرح مجروح کرنا ہے جس طرح کسی نظم کو نثر کے طور پر لکھنا۔ نظم جس طرح منفرد اظہاری اکائی ہے اور اس کی نثری تقلیب غیر ادبی فعل ہے، اسی طرح نثر بھی ادبی اکائی ہے اور اس کے کسی حصے کی نظمیہ تقلیب بھی ویسا ہی غیر ادبی فعل ہے۔ اگر اس دلیل کو رد بھی کر دیا جائے (اگرچہ یہ رد خلاف اصول ہوگا) تو بھی اس سلسلے کی سب سے اہم بات فنکار کا منشا اور حق انتخاب ہے، اور اس پر کسی طرح کی پابندی عائد کرنا گویا فنکار کی تخلیقی آزادی سے انکار کرنا ہوگا۔ تسلیم کہ فنکار نثری نظم سے ملتا جلتا شعری اظہار انشائیہ یا افسانے میں کر سکتا ہے جس کی متعدد مثالیں موجود ہیں، لیکن اگر وہ افسانہ یا انشائیہ کے صنفی تقاضوں سے بے نیاز ہو کر اس شعری اظہار کو نثری نظم کی صورت میں پیش کرنا چاہے، تو کیا اسے ایسا کرنے سے روکا جاسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا جواب اثبات میں نہیں دیا جاسکتا۔ تیسری بات یہ ہے کہ کیا نثری نظم کے لیے واقعی صنف کی اصطلاح استعمال کی جاسکتی ہے جیسا کہ اکثر ہو رہا ہے۔ کیا نثری نظم کو صنف کہنا ہماری زیادتی نہیں، کیونکہ صنف تو بہر حال نظم ہے۔ غرض پابند نظم اور اس کی اقسام، آزاد نظم، معری نظم، یہ سب نظم کی ہیئتیں ہیں، اسی طرح نثری نظم بھی نظم کی محض ایک ہیئت ہے۔ یہ الگ سے کوئی صنف نہیں۔ اسے صرف ایک ہیئت تسلیم کر لیا جائے (جو یہ واقعی ہے) تو صنفی جواز کا سوال خود بخود کا عدم ہو جاتا ہے اس کے بعد اگر کوئی سوال واقعی رہ جاتا ہے اور پوچھا جاسکتا ہے، تو وہ نثری نظم



کے ہیئت جواز کا ہے۔ اور جہاں تک ہیئت جواز کا تعلق ہے، اس کا کافی دشانی جواب نثری آہنگ والے حصے میں پیش کیا جا چکا ہے۔

چوتھی اور آخری بات یہ ہے کہ جس طرح ایک شعر کی ایک سے زیادہ قرائتیں ہو سکتی ہیں، اسی طرح کسی بھی نثری نظم کی ایک سے زیادہ قرائتیں ممکن ہیں۔ کسی نثری نظم کے ایک کلمے یا مصرعے کو ایک شخص ایک طرح سے پڑھ سکتا ہے، اور دوسرا دوسری طرح سے۔ یعنی کوئی کسی لفظ پر زیادہ زور دے سکتا ہے، اور کوئی کسی اور لفظ پر، نیز سُر لہر کا بھی فرق ہو سکتا ہے۔ اس سے سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا آہنگ غیر معین ہے، اور اس کی نظریاتی بنیاد نہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بنیاد ہے اور یقیناً ہے جیسا کہ ہم نثری آہنگ والے حصے میں ثابت کر چکے ہیں۔ لیکن آہنگ بھی دراصل لفظ کی طرح معنی سے جڑا ہوا ہے۔ جس طرح شعر میں مختلف قرائتیں مختلف مطالب کے اعتبار سے ہوتی ہیں، اسی طرح اگر کسی نثری نظم کی یا اس کے کسی حصے کی کوئی دوسری قرات ہو سکتی ہے، تو وہ معنی ہی کے اعتبار سے ہوگی جس کا شعری زبان میں امکان ہوتا ہے اور ہونا چاہیے۔ لیکن کوئی بھی قرات خواہ وہ کم مختلف ہو یا زیادہ، مبنی ہر حالت میں آہنگ ہی پر ہوگی، یعنی اس میں طول، بل اور سُر لہر کی صفات لامحالہ ہوں گی، اور یہ انہیں اصولوں کے تابع ہوں گی جو نثری آہنگ والے حصے میں بیان کیے جا چکے ہیں۔ گویا ہر قرات کا آہنگ لائق تجزیہ ہے، اور یہ مبنی بر اصول ہے۔ واضح رہے کہ ہر وہ ہیئت جو مبنی بر اصول ہے اور لائق تجزیہ ہے، اس کا نظریاتی وجود ثابت ہے۔

پس ثابت ہوا کہ ۱۔

۱۔ نثری نظم وزن و بحر پر مبنی عروضی نظام کی نفی ہے۔ جو چیز عروضی نظام میں کسی طرح بھی مصنوعی موزونیت کی جان ہے، وہ نثری نظم کی نفی ہے، اور جو چیز نثری نظم کی جان ہے یعنی زبان کا فطری آہنگ وہ با وزن شاعری کی نفی ہے۔

۲۔ نثری نظم کی تکنیکی بنیاد نثری آہنگ پر ہے۔ نثری آہنگ تجزیاتی نوعیت رکھتا ہے اور اس کی شناخت کی جاسکتی ہے، اگرچہ اس کی پیروی کے لیے کسی التزام کی ضرورت نہیں کیونکہ یہ زبان کے فطری آہنگ پر مبنی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ یہ زبان کے فطری آہنگ کی آزادی کو بروئے کار لانے کی ضمانت فراہم کرتا ہے۔

۳۔ ایسی تمام تحریریں جنہیں شاعر نظم کی طرح پیش کرے، انہیں نظم کی طرح پڑھنا اور جانچنا چاہیے۔ چنانچہ نثری نظم بھی جس کو نظم کی طرح پیش کیا جائے، نظم ہے۔ نثری نظم صنف نہیں، محض ہیئت ہے۔ صنف نظم ہے جس کی متعدد ہیئتیں اقسام ہیں۔ نثری نظم بھی نظم کی ایک قسم ہے۔

۴۔ نثری نظم میں زبان کے تخلیقی استعمال یعنی شعری استعمال کی بڑی اہمیت ہے۔ یعنی لفظ و معنی میں ایک اور ایک کی نسبت نہیں ہے، بلکہ ایک یا دو، یا دو سے زیادہ کی نسبت کا امکان ہوتا ہے۔ یہ ضرور دیکھا ہے کہ معنی کی ترسیل کے با وصف زبان قائم بالذات ہو۔

۵۔ نثری نظم میں شدت احساس، ارتکاز اور وحدت تاثر کی وہ جملہ خصوصیات ہونی چاہئیں جو پابند نظم یا آزاد نظم میں پائی جاتی ہیں۔

۶۔ نثری نظم میں لفظوں کی ترتیب اسی طرح فطری اور سادہ ہوتی ہے جس طرح عام بول چال یا محکمہ میں ہوتی ہے۔ البتہ کلموں کی پیش کش سطروں اور بندوں میں اسی طرح ہو سکتی ہے جس طرح بالعموم آزاد نظموں میں ہوتی ہے۔

۷۔ نثری نظم کا ڈھانچہ اگرچہ اکثر و بیشتر واقعاتی ہوتا ہے، اور اس میں کہانی کی سی کیفیت ہوتی ہے، لیکن اس کا معنیاتی تفاعل تمثیلی/علامتی/استعاراتی/رمزیہ ہونا ہے جو اپنی وسعت کے اعتبار سے غیر واقعاتی



ہوتا ہے، اور آفاقی نوعیت رکھتا ہے۔

۸۔ نثری نظم کی بنیاد اگرچہ اوزان و بحر کے کسی ایسے تصور پر ہرگز نہیں جو موزونیت کے خود ساختہ سانچوں کا محتاج ہو، تاہم اردو میں نثری نظم کو آزاد نظم ہی کی توسیع سمجھنا چاہیے کیونکہ مغربی زبانوں اور برصغیر کی بہت سی علاقائی، ہند آریائی اور دراوڑی زبانوں میں آزاد نظم کی ایسی شکلیں موجود ہیں جن میں لفظوں کی ترتیب اوزان و بحر کی بنیاد پر نہیں بلکہ نثری آہنگ کی بنا پر قائم ہوتی ہے۔

آخر میں پروفیسر آل احمد سرور کا شکریہ واجب ہے کیونکہ یہ مضمون ان کی فرمائش پر لکھا گیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور شمس الرحمان فاروقی کا شکر گزار ہوں کیونکہ ان کی آرا اس مضمون کا محرک ثابت ہوئیں۔ آہنگ والے حصے کے شمول پر پروفیسر مسعود حسین خاں نے بھی اصرار فرمایا، ان کا بھی شکر گزار ہوں۔

اس مضمون میں پیش کردہ بہت سی آراء اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ میں پچھلے کئی برسوں سے اس بارے میں جو کچھ سوچتا اور محسوس کرتا رہا ہوں، وہ میں نے عرض کر دیا ہے جن نظموں کو میں نے پیش کیا ہے، ان سے اور بہت سی دوسری نظموں سے جن کی تفصیل کا یہ مضمون متحمل نہیں ہو سکتا تھا، میں اسی طرح لطف اندوز ہوتا ہوں جس طرح بعض اچھی پابند یا آزاد نظموں سے۔ اس بات کو بہر حال نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ کئی دوسری زبانوں میں آزاد نظم لا محدود آزاد دیوں کی وجہ سے نثری نظم کو گود دیے ہوئے ہے۔ چنانچہ ان زبانوں میں نظم خواہ پابند نظم ہو، آزاد نظم ہو، یا نثری نظم ہو، اسے نظم ہی کہا جاتا ہے۔ اردو میں بھی اگر نثری نظم کے نام پر لکھی جانے والی تخلیقات میں شعری جوہر ہے، تو ان کو نظم کہنا چاہیے۔ اگر ان تخلیقات میں واقعی تخلیقی جوہر ہے، تو یہ تخلیقات آئندہ ایسی مزید تخلیقات کے لیے راہ ہموار کریں گی، اور یہ رجحان بتدریج راسخ ہوتا جائے گا۔ نظم، نظم ہے اور اگر اس میں زندہ رہنے کی صلاحیت ہے، تو وہ باقی رہے گی ورنہ خود بخود کالعدم ہو جائے گی۔

(ستمبر ۱۹۸۸ء)

## خواجه حسن نظامی کی نثری ارضیت

خواجه حسن نظامی کا نام اردو کے ان ادیبوں میں ہمیشہ احترام کے ساتھ لیا جائے گا۔ جوار و زکی اردو دہلیت کے رمز شناس تھے اور جنہوں نے اپنے زور قلم سے اردو کے حسن کو نکھارا اور اس کی کشش کو سب سے تسلیم کرایا۔ ان کی تصانیف کی تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے۔ وہ صوفی اور درویش درویش تھے اور انہوں نے جو کچھ بھی لکھا، معاشرے کی دینی، اخلاقی اور روحانی اصلاح کے لیے لکھا۔ وہ تقویٰ کی ایک ایسی اہم بات نشان روایت کے امین تھے جس کے فیوض دہر کا ست برصغیر کی تہذیب اور روحانی تاریخ کا حصہ ہیں، اور جس کے نور ہدایت سے کروڑوں دلوں کو باطنی سکون کی دولت نصیب ہوئی۔ روحانیت کی یہ روایت صدیوں پرانی ہے، اور اردو زبان و ادب پر اس کا گہرا اثر رہا ہے۔ صوفیہ کا رابطہ چونکہ عوام سے تھا، اس لیے انہوں نے ہمیشہ عوام کی زبان کو ترجیح دی اور اردو کے سادہ اور سہل اسلوب کو اختیار کیا تاکہ اپنے مطالب کو عوام کے دلوں تک پہنچا سکیں۔ خواجہ حسن نظامی نے بھی سلیس اور عام فہم زبان کو اپنایا۔ انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

”ہمارے مخاطب بجا چلے لوگ تھے۔ ہم کو ان کی زبان میں بات کرنی

در۔ ہر ذرہ لکھنے لوگوں کو سمجھا دینے کے لیے ہر اردو پر موزے لکھنے عام قاصد ہیں

موجود ہیں، مگر ان عربوں کا کوئی سہیہ۔“



مولوی عبدالحق اس معاملے میں ان سے بھی آگے تھے۔ خواجہ صاحب کا مسئلہ تو ان کے تارین اور ارادت مندوں کا تھا۔ مولوی صاحب سادگی اور بہت کاشتہ اردو کے لسانی مزاج سے جوڑتے ہوئے لکھتے ہیں :

"آج کل اپنی جہالتِ مجہولہ یا اپنی غیبتِ جفا سے دیکھو  
خواجہ محو کا بعض لوگ عربی فارسی شریکوں اور مشیکن اور دقیق الفاظ کا بوجھ  
دہ چاروں اردو کی گردن پر ڈالنے ہیں کہ وہ اس کی مشعلیں نہیں دھونکتی۔  
یہ اردو کی ترقی نہیں ترقی دے۔ کوشش یہ دھونی چاہیے کہ اردو مقبول  
ہو۔ مگر ان کی شعریوں سے وہ مردود دھونی دے۔ جو فصاحتِ سادگی  
میں دے وہ ان بیچیدار شعریوں میں کہ نہاد۔ یہ گھر کوئی خواجہ صاحب  
سے سیکھے۔"

خواجہ صاحب نے سادہ و سلیس زبان کو تو اپنایا، لیکن ان کا اصل کمال اس میں ہے کہ انھوں نے نثر میں ایسا طرز اور ایسا پیرایہ بیان اختیار کیا کہ خشک اخلاقی و روحانی و اصلاحی مباحث کو نہیب یا تعوت کے دائرے سے نکال کر ادب میں لے آئے۔ ان کی تحریروں کا غالب محرک شایہ ہی جذبہ ہے کہ ان کی آواز دل سے اٹھے اور دل پائز کرے۔ خود انھوں نے اعتراف کیا ہے "یہ تحریریں ان کے لیے ہیں جو دل رکھتے ہیں۔" مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ :

"خواجہ صاحب حسنِ نظامی کی عبارت میں جو نہ چلا دے، جو نہ دھنی  
ہٹ کو بھون کی طرح شکستہ نہ کہ نہ دینا دے۔"

لیکن یہ خوبی ان کی سب تحریروں میں کیسا نہیں ملتی۔ خواجہ حسن نظامی نے دینی مضامین بھی لکھے، قصے کہانیاں بھی لکھیں، تاریخی واقعات بھی لکھے، اخبار نویسی اور صحافت بھی کی، لیکن ان کی عبارت کے جوہر ان جھوٹے جھوٹے مضامین ہی میں کھلتے ہیں جن میں سیدھی سادی باتوں کو انھوں نے اپنے جو پچلے یعنی نثر کی تخلیقیت سے "پھول کی طرح شکستہ" کر دیا ہے۔ یہی وہ تحریریں ہیں جن کے ذریعے انھوں نے مافیہ مضامین کو تعوت سے نکال کر ادبی سطح پر پیش کیا۔ یہ مضامین جھوٹی جھوٹی معمولی چیزوں پر ہیں مثلاً دیاسلانی، لائٹین، کوئلہ، پتھر، تیل کا تیل، ہکھی، اوس، روٹی، مٹی، پسینہ، ہکھی، ایسی

تحریروں میں بات سے بات پیدا کرتے ہوئے جس طرح تمثیل اور تسمیہ کے پیرائے میں خواجہ صاحب نے نذر کسچی کا حق ادا کیا ہے، دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اردو میں مضمون یعنی انشائیہ کا وجود تو پہلے سے تھا اور تمثیلی مضامین یا کہانیاں بھی لکھی جا چکی تھیں، لیکن اس نوعیت کے عارفانہ انشائیے جن میں تعوت و ادبیت کا امتزاج ہو، اس سے پہلے نہ تھے۔ اس رنگ کی ابتدا کرنے والے خواجہ صاحب ہی تھے، اور یہ انھیں کے ساتھ ختم بھی ہو گیا، اگرچہ بہتوں نے تقلید کی کوشش کی لیکن کسی سے بچہ نہ سکا۔ خواجہ صاحب کی کاروباری دینی اور صحافتی تحریروں کے مقابلے میں معمولی چیزوں پر لکھے گئے یہ پھوٹے پھوٹے مضامین ہی ان کا اصل ادبی کارنامہ ہیں، اور یہی اردو ادب میں ان کی شہرت اور بقا کے ضامن بھی ہیں۔ پال و الیری نے زبان کے ادبی استعمال کے بارے میں بڑی پتے کی بات کہی ہے کہ زبان کا مقصد جو کہ سہل ہے اس پر عام زبان سنانی کی ترسیل کے ساتھ ساتھ تحلیل ہو جاتی ہے، یعنی الگ سے اس کا کوئی وجود باقی نہیں رہتا۔ اور اگر وجود باقی رہے یعنی زبان اپنی حیثیت سے قائم بالذات رہے تو یہی اس کی ادبیت کی پہچان ہے۔ خواجہ صاحب کے مضامین اس اعتبار سے ادبی امتیاز کے حامل ہیں کہ ان میں مطالب کی ترسیل کے ساتھ ساتھ زبان کی اپنی حیثیت بھی برقرار رہتی ہے۔ ان مضامین کو انشائیہ اس کی زبان کی اس خوبی نے بنایا ہے جس کی شیرازہ بندی، فکری قدرت، بات میں بات پیدا کرنے کے لگہ اور رائے کی چیزوں میں روحانی جہت دیکھنے کی صلاحیت سے ہوتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کی سلاست و لطافت اور دردمرے و دھارے کی سب سے داد دی ہے، لیکن ان کی نثر کا نسب یا جس طرح خوبین آزاد یا نالہ سے ملایا جاتا ہے، اسلوبیاتی اعتبار سے وہ مناسب نہیں ہے۔ اگرچہ خواجہ صاحب نے محمدین آزاد کو اپنا معنوی استاد تسلیم کیا ہے، لیکن ایسا صرف مجسمہ تمثیل کے انداز کی حد تک ہے۔ خواجہ حسن بہر حال خواجہ صاحب کے یہاں بڑے پیمانے پر نہیں ملتا۔ خواجہ صاحب کی نثر کا مزاج محمدین آزاد کی نثر سے جو انتہائی مزین اور سبیل نثر ہے، بنیادی طور پر مختلف ہے۔ اس طرے جن لوگوں نے خواجہ حسن نظامی اور غائب کی نثر کا ذکر ایک سانس میں کیا ہے، اور کہا ہے کہ بس فرق صرف اتنا ہے کہ غائب کی طرز و طاقت کی جگہ خواجہ صاحب کے یہاں سوز و گداز نے لے لی ہے، تو یہ بھی کچھ صحیح نہیں، کیونکہ اسلوب و شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے، اور دونوں کی شخصیتوں میں قطبن کافرق ہے۔ کہاں غالب کی انانیت اور کہاں خواجہ صاحب کی سپردگی! کہاں امارت کی خوب اور کہاں عوام سے خطاب کی ضرورت۔



مکالمے کے استعمال سے البتہ دھوکا ہو سکتا ہے۔ غالب کے یہاں مکالمے کا استعمال ذاتی وجہات کے اظہار اور ایک نئے ادبی طرز کی طرح ڈانٹنے کے لیے ہے، جبکہ خواجہ صاحب کے یہاں یہ خواہم کے دل تک پہنچنے کے لیے ہے۔ چنانچہ اس سوال کو بعد میں لیا جائے گا کہ اگر خواجہ حسن نظامی کے اسلوب کا رشتہ کسی سے ملانا ہی ہے تو اس انداز کی نشر کا جہاد کون ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی نثر کی ایک نمایاں خوبی اس کی دافعتی اور سپردگی ہے۔ ان کے بیشتر مضامین میں ایک مقام پر پہنچ کر مناجات کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس سطح پر ان کی نثر کے جوہر کھلتے ہیں۔ ملاوہ حدی نے تصدیق کی ہے کہ خواجہ صاحب کو مضامین میں حالتوں میں سو بھٹتے تھے، گانے یا سماع میں، تھپتھپاتی ڈرائے میں یا کسی آشفستہ حال عاشق کو دیکھتے سے۔ اس سے غالبانہ کے حساس دل پر چوٹ سی لگتی تھی اور یہی چوٹ نثر کی تخلیقیت میں اپنی ظہیر کی راہ تلاش کر لیتی تھی۔ ذیل کے اجزائے میں احساس کی محویت ملاحظہ ہو :

” میری بیٹی خور بانو نے پاؤں پارہ قرآن شریف کا منج سے شام تک یاد کر لیا  
 پکانے والی نے آنا گوندھا تھا // اب روٹی پکا رہی ہے // مگر میں اس کو کعبہ کی  
 کالی چادریں / عریضہ کے سبز غلاف میں / اجیر کے صندل میں / دہلی کے نظام الدین  
 میں / نماز کے بعدے میں / بیوہ کی آہ سرد میں / یتیم کی آہ سرد میں / یتیم کی چشم تر  
 میں / مظلوم کی راپوس میں / غلام کی خود فراموشی میں / ڈھونڈ چکا // ہر دروازہ  
 کی کنڈی بجا چکا // آنسو بھی بہائے / ہاتھ بھی پیلائے / لیکن اس کا دامن نصیب  
 نہ ہوا // میں نیا گرفتار نہیں ہوں // میری اسیری پرانی ہے // اگر اب بھی مجھ کو فریاد  
 کوئی نہیں آتی // اس کی ناز برداریاں نہیں جانتا // کوئی ہے جو مجھے بتائے کہ میں اسے  
 کیوں کر پاؤں //“

(کعبے والے خدا کو کیوں کر پاؤں)

” موسیٰ کے زمانہ کا چیر دیا ہوتا / تو تجھ کو اپنے گھر ملاتا / پاؤں دیتا / سر دھلاتا /  
 ٹھنڈا دودھ پلاتا / تو سوتا / تو نہ بھلتا / تو سنتا / تو گانا گاتا / روتا رلاتا /  
 جاتا تو رکتا / پیریں پڑتا / ہاتھ جوڑتا //

داتا تو کہاں ہے / میرے من کی جتنا کے دیکھن ہار / مولا / مولا / سن / انجھنوں  
 میں ہوں / گردنوں میں ہوں // بے قراری دیکھ / آہ ذرا دیکھ / اشکباری دیکھ //

” آنسو دے / ان میں نہاؤں / سوزش دے / تراپوں / لوٹوں / تجھ کو پاؤں /

بلال کا دل دے / اور آستان پر ٹکراؤں // عزت تجھ سے ہے / ذلت تجھ سے ہے /

میرے پر بھو بھگوان // اپنے بھگت کے بس میں آجا / دے جا / دلا جا //

” یہ رات کیونکر گئے / تو یاد آتا ہے / کلیجہ منہ کو تپا ہے / اپنے داس کو درشن

دے / زوہپ دکھا / جلوہ افروز ہو / آنکھ بے ہوش / اور من ستوش ہو / کس کا بلقان /

کیسا ایران / تیری رمت کا چشمہ / اور اس میں آستان / اس میں ہیں دونوں جہان //

دین اندھیری / بدلی کانی / رستہ بھاری // دشمن سر پر / غفلت دل میں // ہاتھ پکڑا /

بھگوان / میں قربان // تجھ کو دیکھوں / اور نہ دیکھوں کوئی / سب ہوں گم / تو کبھے لرقم //

شوکت دالے / طاقت دالے / تو پوں / اور سنگینوں دالے / زخموں اور مریم دالے /

دکھ کے کرتا سکھ سردپ / ترے ہو کے / تیرے پیارے // یہ ہے اچھا / تو ہو پاس /

پھول بھی تو / خار بھی تیرا / نور بھی تو / ناز بھی تیری / آنکھیں میری / سب کچھ تیرا / اور زمین

کے اندر ڈیرا تیرا / بس میں آ بھگوان //

” سر ہے حاضر کچھ گداری / عشق کی گئی جتنا باری / مست بکاریں / دست بر جائیں

جزو کو تیاگیں / مل جو جائیں / شرب پیئیں / کدہ دیکھیں / بیچ سمندر جیندا گاڑیں / مہربی

باپو گنجیں گرجیں / ان کے آگے چل کر کوئیں / تیر چلیں سب سینوں پر / دشمن بچدے

سنگینوں پر //

(بھگت کے بس میں آ بھگوان)

یہ نثر تخلیقی سرشاری کا پتہ دیتی ہے اس لیے وارفتگی کے ساتھ اس کی آہ زوہی اس کا صوتی آہنگ اور

متوازی کلموں کا فیرا رادی وغیرہ شوری استعمال۔ ایسی میٹروں (SAMUEL LEVIN) نے زبان کے

ادبی حسن کی ایک سچی COUPLINGS کے اہتمام کو ترمیم کیا ہے یعنی یہ کلموں یا صرفی وغیرہ کی ہم آہنگی

یا تکرار میں صوتی، صرفی یا فونی مطابقت ہے۔ خواجہ صاحب کی نثر میں قدم قدم پر اس کی مثالیں ملتی ہیں۔



علم بریج میں سمجھ در سمجھ کا تصور پایا جاتا ہے، لیکن دونوں کی بنیاد حروف یا ذرات کی محدود اور جملہ مطابقت پر ہے، جبکہ COUPLINGS کا تصور اس سے کہیں زیادہ متحرک، وسیع اور جامع ہے اور ہر طرح کی صرفی و نحوی اور صوتی مطابقت اور تواتریت پر حاوی ہے۔ مثلاً لکھو اسمیہ کی جگہ اسمیہ خواہ وہ ایک نقطہ کا ہو دو کا یا زیادہ کا یا فعلیہ کی جگہ فعلیہ نیز مطابقت صرف حروف کی نہیں، صوتی نظام کی یا پورے اجزائے کلام کی بھی ہو سکتی ہے۔ خواجہ صاحب کے یہاں جگہ جگہ پر یہ چیز فطری طور پر پیدا ہو گئی ہے۔ اور جو اقتباس پیش کیا گیا اسے اس نظر سے ایک بار پھر ملاحظہ کر لیا جائے۔ دو آڑی ٹیکروں کے درمیان جتنے کلمے ہیں ان میں باہم جڑ متوازنیت ہے۔ یہ متوازنیت کسی قسم کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں۔ صرف ایک نظر دیکھ لینے ہی سے اس کا احساس ہو گا کہ اس نشر کی موسیقیت اور ادبیت میں اس فیرا راوی متوازنیت اور مطابقت کا گہرا ہاتھ ہے۔

ان تمام جملوں میں خطاب کی کیفیت ہے۔ خواجہ صاحب کی تحریروں میں خطاب کہیں خدا سے ہے، کہیں بے جان اشیاء سے اور کہیں ہزاروں لاکھوں ارادت مند انسانوں سے۔ اس نشر میں مکالمے سے کام لینے کا؟ دار بھی یہی ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے اسے مکالماتی نشر کا نام دینا مناسب نہ ہو گا۔ خواجہ حسن نظامی کے مکالماتی اسلوب نے کہیں کہیں سلیانی زبان سے بھی فیضان حاصل کیا ہے۔ غدر کے افسانے، ہیگلیات کے آئینہ و مضامین میں موقع محل کی رعایت سے دہلی کی عورتوں کی زبان اور درویش کی چمک دکھی جاتی ہے :

”یہ غریب نہیں، بڑی تھام ہے۔ میں نے آدڑی کو ذرا نیچے کو سلا دے تو کانوں میں بول مار کر چپ ہو گئی اور سنی ان سنی کر دی“

— بیگمٹ کے آئینہ

”تہور خان کی بیوی آخر کا شرف و شہن کرمل کر کباب ہو گئی اور ادانت میں کر بولیں، اللہ اللہ اسے جی کی سی آٹکھو والی کو یہ دن لگے، اگر اس کی چوٹی پکڑ کر بھری محفل میں جوتیاں لگوا لیں تو میرا نام ہٹ کر رکھ دینا“

— اولاد کی نشاندہی

”کیا اس کی مینا مرقی ہے یا کانوں سے بھری ہے، چونچے کے پلٹنے کی اسے خبر نہیں

ہوتی یا قصائی ہے کرتھی سی جان کو بھر کا رکھا ہے۔“

— بیوی کی تنقید

اس نشر کی ایک اور خوبی اس کا پرکرتی احساس ہے۔ خواجہ حسن نظامی کے کئی مضامین کے منونات یوں ہیں ”ہر دوری گنگا کے کنارے“، ”چنتا من مورتی“، ”اس کے بھرتے تو نے من“، ”ہم میں بالک ایک چٹا کے“، ”جھلکتے بس میں ابھگوں“، ”پرہیسی سہم دکھی تہاری پیت“، ”گیان کھٹا“، ”خند کی دبی آتا“، ”من کہ ایک دھوبی“ کاغذی گھاٹ پر“، ”رام آپیش“، ”ایکو بہم دوستو ناستی“۔ لیکن ان منونات سے یہ تریاس نہیں ہونا چاہیے کہ خواجہ حسن نظامی کی پرکرتیت صرف انھیں مضامین تک محدود ہے۔ یہ چونکہ ان کے تخلیقی مزاج کا حصہ ہے، اس کی جھلک ہر جگہ دیکھی جاسکتی ہے، اور اس کا معنوی اور اسلوبیاتی ہستہ لوک ساہتیہ کی اس عظیم روایت سے مل جاتا ہے جو صوفیہ حضرات کی عوامی روایت کے طور پر ہر دور میں کم و بیش موجود رہی ہے۔ ہندوستانی ادبیات اور یہاں کے لوک ساہتیہ میں صوفیہ کا جویش بہا حصہ ہے۔ وہ دھرتی کے اسی احساس کی ترجمانی کرتا ہے۔ اسی روایت کا ایک سرا اہم و سخی کے ہندوستانی سنگیت سے اور دوسرا ادبیات سے جڑا ہوا ہے۔ کہیں یہ احساس راگ راگینوں میں ڈھل کر ابھرتا ہے، اور کہیں یہ بولیوں، ٹھکڑیوں، ادا سے وسیلوں اور سنت کے بول بن کر کانوں میں رس گھولتا ہے۔ قدیم صوفیہ حضرات سے ہندو کی جو کلمات، اجنا یا ریختہ غزلیں منسوب ہیں۔ وہ بھی اسی کیفیت کی تصدیق کرتی ہیں کہ صوفیہ کا رشتہ ہندوستانی زبان کی لوک روایت یعنی عوامی روایت کے کبھی قطع نہیں ہوا۔ حضرت بابا فرید گنج شکر ہوں یا حمید الدین ناگوری، شرف الدین برعلی قلندر ہوں، نظام الدین اویا ہوں یا بربان الدین غریب، چند نواز گیسو دانا یا بہار الدین یا جن، ہندوستانی زبان کے لوک ساہتیہ کے آئینہ نقوش انھیں حضرات کے یہاں ملتے ہیں۔ امیر خسرو اس روایت کی نہایت روشن تصویر پیش کرتے ہیں۔ امیر خسرو کو اگر اس کا نقطہ آغاز تسلیم کیا جائے تو خواجہ حسن نظامی اس کا نقطہ ارتقا ہیں۔ آج سے پچھرات سو سال پہلے کی بات اور تھی۔ اس وقت زبان نا پختہ اور ان گزشتہ، اور صوفیہ حضرات عوام سے خطاب کرنے کے لیے ملی جلی زبان کو اختیار کرنے پر مجبور تھے، لیکن بیسویں صدی میں جب زبان کے معیار اور ماسایب ترقی کی کئی منزلیں طے کر چکے ہیں، یہ غور طلب ہے کہ خواجہ صاحب کو معیاری زبان میں ملی جلی کی آئینہ نشیں کی کیا ضرورت تھی۔ بات دراصل اردو کے عوامی مزاج کی، اس کے نسلی



تقاضوں کی اور اپنی دھرتی پر سر رکھنے کی یعنی لاکھوں کروڑوں لوگوں سے ان کے شعوری اور غیر شعوری احساسات کی سطح پر ان سے ہم کلام ہونے کی ہے۔ خواہ جس نظام کی نشر سے ظاہر ہے کہ ان کو عوامی تقاضوں کی ارضیت کے اس راز کا عرفان تھا۔ ان کی تحریریں اکثر جگہ ان کا پراکرتی احساس ہے تاہم انہیں کرساٹنے آتا ہے اور پھر ٹوپے کے پورے اجزاء کی کیفیت میں ہو جاتے ہیں۔ ہم نے شروع میں کہا تھا کہ خواہ جس نظامی کلکال یہ ہے کہ انہوں نے روحانی اور اخلاقی مسائل کو مذہب یا تصوف کے دائرے سے کال کر ادب میں داخل کیا۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ انہوں نے اپنی ادبیت کو پراکرتی احساس سے جلا دی، اور اس کا رشتہ لوک سامہدی کی صدیوں پرانی اس تاریخی روایت سے جوڑ دیا جس کی کاغذی تدیک موصوفیہ کے یوں ال ملتی ہے، اور جس نے تصوف اور بھگتی تحریک دونوں سے فیضان حاصل کیا تھا۔ خواہ جس نظامی کو ان کی ارضیت اور پراکرتی احساس کی بنا پر اگر اردو نشر کا نظیر کبر آبادی کہا جائے تو نامناسب نہ ہو گا۔ دونوں رسمیات سے بالاتر تھے دونوں کی زندگی بے لوث اور بے ریاضی، دونوں عوام کے لیے لکھتے تھے، دونوں کی ترغیب ذہنی کا تعلق عوام کے تقاضوں سے تھا اور دونوں کی طاقت اور تخلیقیت کا داران کی عوامی وابستگی میں پوشیدہ ہے۔ دونوں نے اسی اصناف کو اپنایا جن کا اس وقت زیادہ رواج نہیں تھا یعنی نظیر نے نظم کے مختلف سانچوں کو اور خواہ جس نظامی نے مضمون نگاری کو، اور دونوں نے اپنی تخلیقی اورسانی غذا معمولی آدمی سے اور دھرتی کے سینے سے حاصل کی۔

لوک روایت سے موصوفیہ کی وابستگی میں اور خواہ جس نظامی کی وابستگی میں ایک ہلکا سا فرق ہے۔ وہ یہ کہ جن موصوفیہ کے یہاں کرشن جی اور ددسے ہندوستانی اساطیر و علائم کا ذکر ملتا ہے، وہاں اکثر و بیشتر ہندوستانی احساس اور اسلمی احساس کی دوالگ الگ سطحیں پائی جاتی ہیں۔ اس کے برعکس خواہ جس نظامی کے یہاں یہ دونوں سطحیں گھل مل کر ایک ہو گئی ہیں، اور ان کی تخلیقیت ایک طرح کے رموز و علائم سے دوسری طرح کے مضامین کو شدت تاثر اور دل کو چھو لینے والی کیفیت کے ساتھ ادا کرنے پر قادر ہو جاتی ہے۔ اساطیری اور تاریخی رموز و علائم کا ہندی اشتراط نیز معنوی توسیع پسندی اور ہم آہنگی اتنے بڑے پیمانے پر اردو نشر میں کہیں اور دکھائی نہیں دیتی۔ اس طرح خواہ جس نظامی نے ان رموز و علائم کو جن کا تعلق دھرتی کے رشتوں اور نسلی تقاضوں سے ہے، ایک نئی معنوی جہت عطا کی ہے جو بجائے خود ایک تخلیقی شان رکھتی ہے۔ بعض مضامین پورے کے پورے اس رنگ

میں ہیں۔ بعض کو وہ ایک رنگ میں شروع کرتے ہیں، پھر دوسری کیفیت طاری ہو جاتی ہے، اور بالآخر دونوں کیفیتیں گھل مل کر ایک مخلوک کیفیت کوراء دیتی ہیں مثلاً "مست الست کی دعا" یوں شروع ہوتی ہے:

"بھلی میں چھٹکنے والے، چاند میں جھلکنے والے، رات کے آگے جھکے سورج کی روشنی، آسمان کی بلندی، دنیا کی روانی، جنگل کی سنسنائی، دلیلی درج واری کے مالک غرض کی اقامت میں حمد، دل کے گھر، ارض میں خدا ہم تیرے آگے ہاتھ جوڑ دیتے ہیں۔ اگر تو غرض پھر تھے تو ہم کو سر بلند کرنے غرض میں تھے تو تو تھمت و تابوت ددی عطا فرما۔ اگر تو غرض جگہ تھے تو ہم کو بھی گھر جگہ پہنچا۔"

میں اس کے بعد یہ دوسری کیفیت ابھرتی ہے:

"تھے ہر گھر پر شوم، ہر آغا، اگر تو تھے تھے تو ہم کو سوگ بنا دے۔ مزار کا رھے تو خدائی شکلیں بھی بنا دے، سنگ بن جا، ساکار ہو جا اور اپنی پریم شکتی کو دنیا میں پرگٹ کر، ہم کیوں سے فریاد کریں۔ نیوڑے سواکوں کو دکھیں۔ اے ملک کے سیاہ پوش مکان ہر نظر خاص رکھنے والے۔ اے ہر دار کے، دار سے رکھنے والے ہم یقین دلا دے ہیں کہ تو بھی تھے اور کوئی نہیں۔ توں تھو تو کچھ بھی نہ تھوٹا۔ اور جو کچھ تھے، کچھ بھی نہیں تو تھے تو تھے اور نہیں؟

اسی طرح ایک مضمون جو "منظر فراق" یعنی وفات الرسول کے بارے میں ہے، یوں شروع ہوتا ہے:

"پٹی کے سنی بی بی عائشہ کی افسردگی دیکھی نہیں جاتی۔ سنت پناہی جاتی سنت نبوی کی سن موہنی، برج کا ٹاٹ کے سب سے بڑے شام سُنڈ کی منظور نظر، صبد بن کی گود میں چلنے والی، کبھی اُداس، بڈ، نان سرشوں کو گود میں لیے بیٹھی تھے۔ آج اس کی راجد خانی اس کے خافوں سے چھین رہی تھی۔ آج اس کا دھن دنیا سے مدد موزر تھا تھی۔"

"ابھی! کیا لاڈلی بیٹی کو بھول گئے" ایک خط کے پیرائے میں لکھا گیا ہے جس میں اُمت کی



سُسران کی طرف سے مدنی نیلے سے خطاب کیا گیا ہے۔ سارا مضمین زمینی احساس کی تقلیب اور توسیع پر مبنی ہے۔ چند نکتے ملاحظہ ہوں :

”ہلکے ہل ددن یاد آتا ہے جب میں آپ کی انگنائی میں کھینچتی پھرتی تھی اور آپ مجھ کو بیٹھی بیٹھی نظروں سے دیکھتے تھے۔ میں بگاڑتی تھی۔ آپ سنوارتے تھے۔ میں روتی تھی آپ آنسو پونچھتے تھے۔ میں فمد کرتی تھی آپ ناز برداری کرتے تھے۔ میری فکر میں آپ نے رات کو سونا چھوڑ دیا تھا۔ سات سات دن ناتنے جس کے لیے جوتے تھے، وہ ہی چھوٹی قسمت کی کینہ ہے۔

ابھی بابل میرا بیاد رچا دو، ابھی بابل مجھے مہندی لگا دو، ابھی بابل میرا منڈھا۔ چھو ا دو، سب پریتوں کے ہنس کٹاؤ، سب باغوں کے پھول پتے منگواؤ، مجھے سہاگ کی چوڑیاں پہناؤ، اپنی لاٹولی کو بھول نہ جاؤ۔ وہ تم ہی پر اسرار کھتی ہے۔“

”عرفی شام سُندر کی مری“ میں بھی خواجہ حسن نظامی کے اس اسلوبیاتی اختلا کا کو واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے :

”زلفوں والے پتہ پیارے / شرب باسی / موہن کنہیا کی بانسری کے بلباری /  
جھاری پریت میں کھڑے ہو کر ایسی بکائی / کہ جنم جنم کے دکھ کیش دُور ہو گئے / رونا، آتما،  
جیو، شریر، سب کو سرنار دے کر کیف بنا دیا“

”مگر اب زمانہ گزر گیا / راتیں بیت گئیں / شام سُندر کی مری کی آواز سنائی  
نہیں دیتی / جنگل کے ہرن / باغوں کے مور / آم کی ٹہنی / سب اس پہاڑی اور سر پہ صدا  
کی راہ دیکھ رہے ہیں / جس کی کوک کچھ میں ہوک پیدا کرتی ہے“ / برسات کا موسم قریب آیا  
کالی گٹھائیں اُٹھ اُٹھ کر آئیں گی اور کرشن کشیا کی بانسری کو دھونڈیں گی / کوئی چادر سمجھو اور  
سکھی اسی ایسی نہیں جو شام سُندر کو سندھیا لے جائے“

یہ مضمون یوں ختم ہوتا ہے :

”آہ / وہ دیکھو / شام سُندر مری لیے بن سے نکلے / وہ ہمارے سینہ تپتی تیر  
کمان سنہیا لے سوار ہوئے“ / اب کوئی دم میں مر لیا جائے گی / اور میں کی بلی

بر سے گی / ندی نالے سوکے تھے / گنگا جنا پیا سی بھینس / گھٹ کے تیر تہ سوئے

تھے“ / بھگتی کا تھا کال پڑا / ست کے گلے جنجال پڑا“

”اب مرگ کی ترشنا دُور ہوئی“ / اور جنتا من کا نور ہوئی“ / اب ہر کی آمد آمد ہے /

اب ہر کی آمد آمد ہے“ / سنسار کا دانا آتا ہے / اور ہر کا بھینڈا لاتا ہے / بانس کی مری

صور سہ / اور پسٹک کا مسطور ہے یہ“

اس اقتباس میں اور اس سے پہلے جو اجزا ہمیش کے گئے، ان میں اس صرخی و نحوی و معنوی مطابقت و متوازنیت کی بھلک بھی دیکھی جاسکتی ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی نثر کے اس مطالعے کی بنا پر کہا جاسکتا ہے کہ وہ ایک منفرد اسلوب اور طرزِ خام کے مالک تھے جس میں دہلوی زبان کا چٹخا رہ اور دز مڑے اور محاورے کا لطف، سادگی اور سلاست، پاکیزگی و دلکش گشتی اور بے تکلفی و بے ساختگی کی مملہ خوبیاں تو بھینس ہی، لیکن ان کا کارنامہ یہ ہے کہ جہاں انھوں نے خشک اندہی اور اصلاحی مباحث کو تصوف کے دائرے سے نکال کر ادب میں داخل کیا، وہاں ان کا رشتہ ہندوستانی لوک سائیتھ کی پرکرتی روایت سے بھی جوڑ دیا۔ اس رنگ کی تقلید کی کوشش بیسیوں نے کی لیکن کوئی اسے پانہ سکا۔ خواجہ حسن نظامی کی نثر کا نسب نامہ محمد حسین آزاد یا غالب سے ملانا مناسب نہیں، اُبتہ اگر اس کا رشتہ ملانا ہی ہے تو اس کا سراغ اس سے بھی پہلے کے زمانے میں لگانا چاہیے۔ چنانچہ زمینی احساس کی بس نثر کا اگر کوئی جبراً مجاہد ہو سکتا ہے تو وہ میرامن دہلوی ہیں۔ دونوں کے یہاں دھرتی کی بُو باس ہے۔ دونوں کے یہاں دہلوی زبان بغیر کسی نصیص کے سائے آتی ہے۔ دونوں کے یہاں سارا زور لطف و تاثیر پر ہے۔ دونوں کی عبارت میں بولی بھولی، کہاوتوں اور دوہوں کے اجزا تحلیل ہو گئے ہیں، اور اس طرح میرامن کے زمینی احساس کی دین کا رشتہ خواجہ حسن نظامی کی ارضیت سے مل جاتا ہے۔ دہلوی اُردو کو سنوارنے، نکھارنے اور اس کے بھل رُوب کو پیکش کرنے والوں کا جب جب نام لیا جائے گا، خواجہ حسن نظامی کا ذکر احترام سے کیا جائے گا۔



کی تاریخ کے پس منظر میں کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ شروع ہی سے اس میں اسالیب کے دو دھارے ایک دوسرے کے متوازی بہتے رہے ہیں، اور اردو کے لسانی جینیس کی تشکیل میں مدد دیتے رہے ہیں۔ اتنی بات واضح ہے کہ ہندوستان کی تاریخ میں اردو ایک عجیب و غریب مفاہیم کا نام ہے۔

یہ مفاہیم دو عظیم ایشیائی تہذیبوں اور دو اہم لسانی گروہوں کے درمیان ہوا تھا۔ اس لحاظ سے اردو نام ہے ایک تہذیبی اور لسانی توازن کا جو ایک طرف ہند آریائی اور دوسری طرف سامی و ایرانی عناصر کے درمیان صورت پذیر ہوا۔ اگر اس توازن کو ایک طرح کی ”قدر“ تسلیم کیا جائے (جو یہ یقیناً ہے) تو ماننا پڑے گا کہ جس طرح کوئی اخلاقی قدر کسی شخصیت میں یا کوئی تہذیبی قدر کسی دور میں اپنی سونی صمد مکمل حالت میں نہیں ملتی، بلکہ کوئی شخصیت یا عہد اس کی تکمیل کی کوشش ہی میں اپنی کامیابی کی حد تک اس سے منسوب کیا جاتا ہے، اسی طرح اردو کے کسی ایک اسلوب کو بھی اردو کے لسانی توازن کی مکمل شکل کے طور پر پیش نہیں کیا جاسکتا۔ کسی بھی قدر کی طرح اردو کا لسانی توازن بھی ایک ”نفسو محض“ ہے، جس کا سو فی صد حصول نامکمل عمل ہے۔ البتہ جو اسلوب اس توازن کو پالینے اور اس کے فطری ربط و تناسب اور خوش آہنگی سے انصاف کرنے میں جس حد تک کامیاب رہا ہے، اسی حد تک اسے اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر قرار دیا جائے گا۔ اردو کی کئی صدیوں کی تاریخ شاید ہے کہ اس توازن کو پالنے اور اس سے انحراف کرنے کی کوششیں ہر دور میں جاری رہی ہیں، اور ان دونوں میں عمل اور رد عمل کا وہ سلسلہ بھی موجود رہا ہے جس سے زندہ زبانوں کے ارتقا میں مدد ملتی ہے۔ اردو میں لسانی امتزاج و توازن کی تلاش اور اس سے انحراف کی انھیں کوششوں کو اوپر چم نے اردو اسالیب کے دو بنیادی دھاروں سے تعبیر کیا ہے جو ہر دور میں ایک دوسرے کے متوازی بہتے رہے ہیں۔ ادبی مصنویت سے قطع نظر محض لسانی مزاج کے اعتبار سے گویا لگ بھگ ہر زمانہ میں جہاں ایک مرزا محمد رفیع سودا رہا ہے، وہاں ایک میر تقی میر بھی رہا ہے۔ اسی طرح ایک میر عطا خان تحسین کے بعد ایک میر امن، ایک ناسخ کے دور میں ایک آتش، ایک شاہ نصیر کے بعد ایک ذوق، ایک رجب علی بیگ سرور کے زمانے میں ایک غالب، ایک محمد حسین آزاد کے ساتھ ایک حالی اور ایک ابوالکلام آزاد کے ساتھ ایک مولوی عبدالحق کی موجودگی اردو اسالیب کے انھیں دور رجحانات کی تصدیق کرتی ہے۔ ایک لسانی دھار عربی فارسی عناصر کی طرف جھکنے اور ان کی مدد سے زبان میں پُر سکون اور غیر عام فہم الفاظ و تراکیب کے استعمال

## ذاکر صاحب کی نثر: اردو کے بنیادی اسلوب کی ایک مثال

ڈاکٹر ذاکر حسین کی تربیت اقتصادیات میں ہوئی تھی، لیکن ان کا دل قومی کارکن کا اور ذہن ادیب کا تھا۔ ماہر تعلیم ہونا یا ادیب بننا ان کی زندگی کا کبھی مقصد نہیں رہا، لیکن جس طرح ان کی قومی لگن نے انھیں معلم سے ماہر تعلیم بنادیا، اسی طرح ان کی تخلیقی صلاحیت اور شائستہ متانت نے ان کی ہر بات میں ادبیت کی شان پیدا کر دی۔ ان کی قومی اور تعلیمی خدمات نے انھیں اردو میں زیادہ نہیں لکھنے دیا، لیکن جتنا کچھ بھی انھوں نے لکھا، اس کی مدد سے ان کے اسلوب کے بارے میں رائے قائم کی جا سکتی ہے۔

اردو کا بنیادی اسلوب کیا ہے؟ اس سلسلے میں رشید احمد صدیقی نے اپنے ایک مضمون میں سرسید کے بعد حالی، عبدالحق اور ڈاکٹر سید عابد حسین کی شریعہ کا طور پر زور دیا ہے۔ ان مصنفین کے ہاں اردو کے لسانی جینیس (GENIUS) سے آگہی اور اس سے انصاف کی کوشش ملتی ہے۔ اردو ایک انتہائی متنوع اور متمول زبان ہے۔ اس کی بنیاد ہند آریائی ہے، لیکن اس میں سامی، ایرانی اور دراوڑی لسانی خاندانوں کے عناصر بھی برسہا برس کا نظر آتے ہیں۔ صوتیات اور لفظیات کی سطح پر لسانی اثرات کی کئی مختلف الاصل پر تیں ایک ساتھ کام کرتی ہیں، اسی طرح جملوں کی ترتیب و تہذیب کے بھی اس میں کئی رنگ ملتے ہیں۔ اردو کی اس رنگارنگی اور تنوع کا مطالعہ اگر اس کی سات آٹھ صدیوں



نے دُراے اور انشائیے، سیدین صاحب نے شخصی خاکے اور ذاکر صاحب نے کہانیاں بھی لکھیں، لیکن اصلاً چارول نے اردو نثر کو علمی کاموں کے لیے استعمال کیا۔ چارول کے انفرادی اسالیب کی ذیلی خصوصیات ان کے موضوع کی رعایت سے الگ الگ ہیں، لیکن چارول کا اصل کارنامہ جس کی بدولت انھیں اردو نثر کی تاریخ میں الگ سے پہچانا جائے گا اور جس کی وجہ سے انھیں جدید اردو نثر کے ”عناصرِ اربعہ“ کہا جاسکتا ہے، یہ ہے کہ اس دور میں انھوں نے اردو کی علمی نثر کے دامن کو وسیع کیا اور ایسے اسلوب کی مثالیں پیش کیں، جو اردو کے بنیادی اسلوب سے نہایت قریب ہے۔

## ۲

ترسیل کے نقطہ نظر سے نثر نگار تین طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک وہ جنھیں مخاطب یاد رہے یا نہ رہے، اپنی ذات ضرور یاد رہتی ہے، دوسرے وہ جنھیں اپنی ذات یاد رہے یا نہ رہے، مخاطب ضرور یاد رہتا ہے، اور تیسرے وہ جنھیں نہ اپنی ذات کا پتہ ہوتا ہے نہ مخاطب کا۔ ذاکر صاحب کی نثر کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے مخاطب کو نہیں بھولتے۔ ان کی نثر میں ان کی ذات کچھ اس طرح سے گم ہے کہ مخاطب ہی مخاطب نظر آتا ہے۔ یہ خوبی ہر جگہ چاندنی کی طرح پھیلی ہوئی ہے اور ان کی تحریر کی تاثیر اور دل نشینی میں اضافہ کرتی ہے۔ وہ مخاطب سے براہ راست باتیں کرتے ہیں۔ گفتگو کا یہ انداز ان کے اسلوب کی جان ہے۔

محمد مجیب نے تعلیمی خطبات کے پیش لفظ میں صحیح لکھا ہے:

”ان خطبات میں انداز تقریر کا ہے، تحریر کا نہیں۔ ان میں کوشش کی گئی ہے کہ

... آپ سے براہ راست بات کہی جائے۔“

(ص ۷۷)

یہاں ذاکر صاحب کے اسلوب کے تجربہ کے لیے مندرجہ ذیل اقتباسات کو استعمال کیا جائے گا:

(۱)

اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں، اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی

کا ہے۔ دوسرا ملکی اور غیر ملکی لسانی عناصر میں ایک خوشگوار توازن کو پانے کی جستجو کا اور زبان کے ٹھیکہ ٹھاٹھ کو نباہنے کا ہے۔ ظاہر ہے اگرچہ پہلے دھارے کو اردو کے لسانی جبین سے ہٹا ہوا کہا جائے گا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ یہ اس کے منافی بھی نہیں۔ اس لیے کہ اردو ایک زندہ زبان ہے اور اس میں تاریہ اور تہنید یعنی لسانی رد و قبول کا سلسلہ برابر جاری ہے۔ پہلے لسانی گروہ کے ادیب و شاعر اگرچہ فارسی زدگی مشکل پسندی اور بوجھل ترکیبوں کا شکار ہو جاتے ہیں، لیکن جس حد تک ان کی تخلیقی صلاحیت کسی لسانی عنصر کو قبول عام کے درجہ تک پہنچانے میں مدد کرتی ہے، اس حد تک زبان کو ان سے فائدہ پہنچتا ہے۔ دوسرے لسانی گروہ کے لکھنے والے زیادہ تر ان عناصر کو لپیٹتے ہیں جو زبان میں رچ بس چکے ہیں یا جنھیں چلن یا استعمال عام نے قبولیت کے درجہ تک پہنچا دیا ہے۔ یہ لوگ لفظوں کی آرائش یا زبان کے ظاہری شکوہ پر توجہ صرف نہیں کرتے۔ اس کے بجائے زبان کی امتزاجی کیفیت پر نظر رکھتے ہیں اور اور اس کے پوشیدہ امکانات کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس گروہ کے لکھنے والوں کے اسلوب کو اردو کے بنیادی اسلوب سے قریب تر سمجھا جائے گا۔

ذاکر صاحب کا تعلق اسی دوسرے گروہ سے ہے۔ اس کا سلسلہ جدید دور میں سرسید، حالی اور مولوی عبدالحق سے ہوتا ہوا جامعہ ملیہ اسلامیہ کے بعض کارکنوں تک پہنچا ہے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ کے کارکنوں سے ہماری مراد ذاکر صاحب کے علاوہ ڈاکٹر سید عابد حسین اور محمد مجیب ہے، بلکہ خواجہ غلام السیدین کو بھی اسی صف میں شریک سمجھنا چاہیے۔ اگرچہ جامعہ سے سیدین صاحب کا وہ منصبی تعلق نہیں رہا جو دوسروں کا رہا ہے، لیکن خیالات اور خدمات کے اعتبار سے وہ بھی اسی گروہ کے ساتھ جگہ پائیں گے۔ ان چارول نے انگریزی کے علاوہ اردو کو بھی اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ اگرچہ ایک کا خصوصی مضمون اقتصادیات، دوسرے کا فلسفہ، تیسرے کا تاریخ اور چوتھے کا تعلیم رہا ہے، لیکن بنیادی طور پر چارول معلم ہیں۔ چارول نے تعلیم ہی کے ذریعے ملکی اور قومی خدمت کو اپنا شعار بنایا۔ چارول نے اس سلسلے میں ”میشلسٹ نظریہ“ کو اپنایا۔ چارول نے کچھ اپنی افتاد ذہنی کی وجہ سے، کچھ قومی خدمت کی ضرورتوں کے پیش نظر، اور کچھ گاندھی جی کے خیالات کے نتیجے کے طور پر انتہائی دل نشین پیرایہ بیان اختیار کیا اور دل کی بات دل تک پہنچانے کے لیے نسبتاً عام فہم اور آسان اسلوب کو اپنایا۔ چارول نے تخلیقی نثر کے نمونے بھی پیش کیے۔ (محمد مجیب صاحب اور عابد صاحب



”تنظیم چاہتے ہیں جس میں امیر و غریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف ہی سے محروم نہ کر دے، اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقوے کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں، اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں، تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں اور جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے چنانچہ ہمارے نئے مدارس کی تعلیم نوجوانوں کے دل میں جماعتی خدمت کی وہ لگن لگائے گی کہ جب تک ان کے ارد گرد ان کے اپنے گھر میں غلامی رہے گی اور افلاس، فلاکت رہے گی، اور جہل، بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں، پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسیاں، یہ چین کی نیند نہ سونیں گے اور اپنے بس بھر ان کو دور کرنے میں اپنا تن من و دھن سب کھپائیں گے، یہ روٹی بھی کمائیں گے اور نوکریاں بھی کریں گے، پر ان کی نوکری خالی پیٹ کی چاکری نہ ہوگی بلکہ اپنے دین کی اور وطن کی خدمت ہوگی جس سے ان کے پیٹ کی آگ ہی نہیں بجھے گی دل اور روح کی کلی بھی کھلے گی۔ یہ اپنے دینی نصب العین ہی کی وجہ سے اپنے دین کی کہیں دنیا سے جنت نشاں کہتی تھی، پر جو آج بے شمار انسانوں کے لیے دوزخ سے کم نہیں، سیوا کریں گے، اور ایسا بنائیں گے کہ پھر اس کے بھوکے، بیمار، بے کس، بے امید غلام بایسوں کے سامنے انھیں اپنے رحمن و رحیم رزاق و کریم، حی و قیوم خدا کا نام لینے وقت شرم سے سر نہ جھکانا پڑے گا کہ انھیں بعض کی زیادتیوں اور بعض کی کوتاہیوں نے بعض کے ظلم اور بعض کی غفلت نے آج اس حال کو پہنچا دیا ہے کہ ان کا وجود محدود نگاہوں کو اس کی شانِ ربوبیت پر ایک دھتہ سا معلوم ہوتا ہے۔

(تعلیمی خطبات ص ۵۲-۵۵)

(ج)

”یہ نصب العین یہ تھا کہ اس ملک کے مسلمانوں میں اعلیٰ اور متوسط طبقے کے افراد کی جتنی تعداد اپنا پیٹ پالے، سرکاری نوکریاں، پاکر آرام، چین، اور ہاں تھوڑی سی

’حکومت کے ساتھ زندگی کے دن کاٹنے کے قابل ہو جائے، اچھا ہے۔ یہ چند افراد اپنی خوش حالی کا معیار جس قدر بڑھالیں اتنی ہی قوم خوش حال سمجھی جائے، اس راہ میں جو رکاوٹیں ہوں وہ ہر طرح کم کی جائیں، مستقبل کے مشتبہ منصوبوں سے حال کی یقینی بہرہ مندیوں میں حرج نہ ہو اور قومی آخرت کا تصور انفرادی دنیا کے عیش میں خلل نہ ڈالنے پائے۔ معاشرت بدلی جائے، اپنی پرانی معاشرت بُری ہے اور بُری اس لیے ہے کہ ایک با اقبال صاحب اقتدار قوم کی معاشرت سے مختلف ہے۔ سیاست سے بے تعلقی رکھی جائے۔ اس لیے کہ انفرادی ترقی و ترقی کے لیے اپنی جماعت کے سیاسی اقتدار کی ضرورت کچھ بہت واضح نہ تھی۔ حکومت کی جو شکل بھی ہو، بس وہ امن قائم رکھ سکے، محکموں کے معاملات باہمی میں انصاف کر سکے، نوکریاں دے، چند افراد کو مراتب بلند تک پہنچائے کہ اس کا کام نکلے اور ہماری عزت بڑھے۔ مذہب، کہ صدیوں اس جماعت کی زندگی کا مرکزہ چکا تھا، چھوٹا تو کیسے ضرور قائم رکھا جائے، مگر اس طرح کہ دوسرے ارادوں میں بھی مانع نہ ہو، اور ترقی کی راہ میں حائل نہ ہونے پائے۔ معاملات پر کہ اہل دنیا سے متعلق ہیں، اس کی تعلیمات اور ان کی حکمتوں کو زیادہ نہ ابھارا جائے، چپ چاپ تے دوسرے زیادہ ترقی یافتہ اہل دنیا کے اسالیبِ عمل کو اختیار کر لیا جائے۔“

(تعلیمی خطبات ص ۳۹، ۴۰)

(ج)

”لیکن اس کے مقابلے میں ایک دوسرا خیال بھی ہے، اور میں سمجھتا ہوں کہ وہی زیادہ صحیح بھی ہے، یعنی یہ کہ اصلی چیز اور ابتدائی چیز سماج ہے اور اکیلا آدمی، فرد اس کے سہارے اور اسی کے لیے ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ سماج کی حیثیت جسم کی ہے اور اکیلا آدمی یا چھوٹے چھوٹے سماجی گروہ اس جسم کے حصے ہوتے ہیں۔ جسم کے حصوں کو جسم سے اور پتھروں کے ٹوہیر کو پتھروں سے جو تعلق ہے اس کا فرق ظاہر ہے۔ اس خیال کے مطابق میں سمجھتا ہوں کہ ذہنی زندگی تو بغیر سماج کے ممکن ہی نہیں۔ اکیلا آدمی بطور جانور کے سمجھ



میں آسکتا ہے، مگر پورے انسان کی حیثیت سے، جس کی امتیازی خصوصیت ذہن ہے، اس کا تصور بھی ممکن نہیں۔ ذہنی زندگی تو کسی ذہنی زندگی ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ چراغ ہمیشہ کسی دوسرے چراغ ہی سے جلایا جاسکتا ہے۔ ذہنی زندگی کے لیے جو اصلی معنوں میں انسانی زندگی ہے، سماج کا وجود لازمی ہے، مگر اس حد تک کہ وہ کل جسم سے وابستہ ہے اور اس کے اندر اپنی خدمت انجام دے رہا ہے۔ ایک حصے کے کٹ جانے سے جسم میں کمی آجاتی ہے، مگر وہ باقی رہ سکتا ہے، مگر حصہ جسم سے الگ ہو کر باقی بھی نہیں رہ سکتا۔ درخت میں ہر ڈالی اور پتی بھی اپنا الگ وجود کرتی ہے، لیکن ڈالی یا پتی کے ٹوٹ جانے سے درخت ختم نہیں ہوتا، درخت سے الگ ہو کر ڈالی اور پتی کے لیے سوائے فنا کے اور کچھ نہیں۔“

(تعلیمی خطبات ص ۱۳، ۱۴)

(۵)

”تعلیمی نظام ہمارے ہاتھ میں ہو تو اس وقت بھی کیا مدرسے صرف کتابیں پڑھا دینے کے لیے قائم ہوا کریں گے اور ان کا مقصد بھی تندرست اچھے بچے آدمی پیدا کرنے کی جگہ چلتے پھرتے کتب خانے پیدا کرنا ہوگا؟ کیا اس وقت بھی بچوں کی قدرتی صلاحیتوں کا خیال کیے بغیر سب کو ایک ہی کلڑی سے بانٹا جایا کرے گا اور اس طرح قوم کی ذہنی قوت کو، کہ اس کا سب سے قیمتی سرمایہ ہے، برباد کیا جائے گا؟ یا مختلف صلاحیت والوں کے لیے مختلف قسم کے مدرسے ہوں گے جن میں ابتدائی تعلیم کے بعد بچے بھیجے جاسکیں گے اور اپنے خاص رجحان ذہنی کے مطابق تعلیم پائیں گے۔ کیا اس وقت بھی مدرسے اور قوم کی زندگی میں اتنا ہی کم تعلق ہوگا جیسا کہ اس وقت ہے، یا بچپن ہی سے ایسے موقعے بھی ملا کریں گے جن سے ہر ہندوستانی کے دل میں یہ بات بیٹھ جائے کہ قوم کی سیوا کر کے ہی وہ اپنی ترقی کی راہ نکال سکتا ہے؟ کیا اس وقت بھی ہمارے مدرسے خود غرضی اور شخصی مقابلے ہی کے عملی سبق دیا کریں گے اور دوسروں کی خدمت اور مدد کے موقعے ان میں ناپید ہوں گے؟ کیا اس وقت بھی مدرسوں کو بس اس سے

سرکار ہوگا کہ علم سکھا دیا لیکن علم کے برتنے اور سیرت پر اثر انداز ہونے کا کوئی سامان نہ ہوگا۔“

(تعلیمی خطبات، ص ۲۴)

اس تحریر میں وہ کیا چیز ہے جو ذہن کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے؟ جن مسائل کا ذکر ہے وہ علمی اور ملکی اور قومی نوعیت کے ہیں، لیکن نثر لو جھل نہیں۔ لکھنے والے کی ذات الفاظ کے پیچھے چھپی ہوئی ہے، لیکن اس کی کشش ہر جگہ محسوس ہوتی ہے۔ زبان علمی ہے، لیکن انداز خشک کتاب کا سا نہیں۔

آفتاب (الف) میں جملوں کے دروبست اور افعال کے استعمال کو دیکھیے۔ پہلے جملے کے چار کلمے جو ”اگر“ سے شروع ہوئے ہیں اور حال پر ختم ہوئے ہیں، فوراً توجہ کو گرفت میں لے لیتے ہیں۔ حال کا یہ صیغہ بعد کے دو کلموں میں بھی جاری رہا ہے۔ اس کے بعد ”چنانچہ“ سے فعل کے استعمال کا رخ مستقبل میں بدل گیا ہے اور آخر تک یہی رہا ہے۔ حال اور مستقبل کے یہ صیغے اردو فعل کی سادہ ترین شکلوں میں سے ہیں۔ آفتاب (ب) میں بنیادی خیال یعنی ”نصب العین“ کی وضاحت کے لیے شروع میں مضارع ”پیٹ پال لے“ قابل ہو جائے، استعمال ہوئے ہیں۔ اب پورے پیراگراف میں افعال کو دیکھتے جائیے، معلوم ہوگا کہ مضارع کے استعمال کی جو فضا پہلے جملے میں تیار ہو گئی تھی، وہ پورے پیراگراف میں برقرار رکھی گئی ہے۔ یہی عالم آفتاب (ج) اور (د) کا ہے۔ آفتاب (د) کی فعلیہ فضا استغنیامیہ ہے، اور جہاں تک بنیادی معنوی نکتے کی وضاحت کی ضرورت تھی، فعل کا استعمال استغنیامیہ انداز سے ہوا ہے۔ آفتاب (ج) میں بھی شروع سے آخر تک فعل کا سادہ صیغہ یعنی حال استعمال ہوا ہے۔

ذاکر صاحب کی تحریروں کو کہیں سے کھول کر پڑھیے، اول تو فعل کے استعمال میں مسلسل ہمواری نے گی یعنی تبدیلیاں بار بار اور یک نخت نہیں ہوتیں اور استعمال میں ایک طرح کا توازن پایا جاتا ہے۔ دوسرے ہر فعل کے استعمال کی انتہائی سادہ شکلیں سامنے آئیں گی۔ استغنیامیہ سے توجہ برقرار رکھنے میں، مضارع اور حال سے تصویر کھینچنے میں اور مستقبل سے امید بھارنے میں جو مدد ملتی ہے، ذاکر صاحب کو اس کا گہرا احساس تھا۔ ان کے ہاں افعال کی ان سادہ اور ہموار شکلوں کے استعمال کی بڑی وجہ طلب کا تصور ہے، جو ان کے ذہن میں ہر وقت موجود رہتا تھا۔ سادہ افعال کے ہموار استعمال سے مخاطب



تک بات پہنچانے کے امکانات کئی گنا بڑھ جاتے ہیں۔

ذاکر صاحب کے اسلوب میں ان کے جملوں کی نحوی ساخت کا کیا درجہ ہے، اس سلسلے میں مزید بحث کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ذاکر صاحب کی نشر کے بارے میں ”گفتگو کا انداز“ اور ”خطاب کا انداز“ کی جو ترکیبیں زیرِ نظر مضمون میں استعمال کی گئی ہیں، ان سے متعلق چند باتوں کی وضاحت کر دی جائے۔ اول یہ کہ ”گفتگو کا انداز“ کے تصور میں ”گفتگو کا لہجہ“ شامل نہیں۔ گفتگو کے انداز میں نشر لکھنے کے لیے ضروری نہیں کہ اسے گفتگو کے ”لہجے“ میں لکھا جائے۔ دوسرے یہ کہ ”خطاب کا انداز“ کے تصور میں ”خطابت“ شامل نہیں۔ ”خطاب کا انداز“ سے مراد محض یہ ہے کہ مخاطب ہر وقت نظر میں رہتا ہے اور مکالمہ اور مخاطب میں کوئی تیسرا واسطہ نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس ”خطابت“ سے مراد ایک طرح کے جذباتی، جوشیلے اور مغرب کرنے والے اسلوب سے ہے۔ ذاکر صاحب کا اسلوب اس کی واضح ضد ہے اس کی بنیاد ہی تسمے ہوئے جذبات اور سنجلی ہوئی عقلیت پر ہے۔ ان کی تحریروں کے چارپانچ صفحات میں ہمیں اس عام رنگ سے ہٹے ہوئے صرف دو مختصرے پیراگراف مل سکتے ہیں:

”کیا اسلام کے پیش نظر جماعت کا یہی تصور ہے کہ وہ الگ الگ افراد کا بس ایک اتفاقی اور افادی مجموعہ ہے؟ کیا اسلام کی مذہبیت ایسی ہی رسمی اور خارجی چیز ہے جیسی کہ ان مدرسوں کے عمل سے ظاہر ہوتی ہے؟ کیا اسلام کی سیاست ایسی ہی عافیت پسندی اور دروازہ گری کی سیاست ہے؟ کیا شخصی مفاد کی خاطر اسلام اپنے ماحول اور اپنی جماعت کے مقاصد کی طرف سے ایسی ہی بے اعتنائی سکھاتا ہے جیسی کہ ہم نے اپنی تعلیمی کوششوں سے پیدا کی ہے؟ نہیں اور ہزار بار نہیں۔“

(تعلیمی خطبات ص ۴۲)

”اور اگر آپ اپنی قومی زندگی کی موجودہ پستی پر مطمئن ہیں تو میں آپ کو بشارت دیتا ہوں کہ آپ کے ثانوی مدرسے ہی کیا آپ کا سارا تعلیمی نظام بالکل ٹھیک ہے۔ اس میں ذرا تبدیلی نہ کیجیے، وہ معاشرت میں اتھلی تقلید، مذہب میں کھوکھلی رسمیت، سیاست میں محکومیت پسندی کے پیدا کرنے، علم میں ذوقِ تحقیق سے اور فنون میں ذوقِ تخلیق

سے نوجوانوں کو بے بہرہ رکھنے اور کمزور جسم، بے نور دماغ اور بے سوز دل پیدا کرنے کے نہایت کامیاب کارخانے ہیں۔“

(تعلیمی خطبات ص ۴۳)

یہ کس کی آواز ہے؟ ان جملوں میں تاکید و تنبیہ کا جواز انداز ہے، وہ کس کا ہے؟ لہجے کی اٹھان میں مقرر کی علمی اور ذہنی برتری کا جو تصور ہے اور ”بشارت“ دینے میں جو طنز ہے وہ کس کے اسلوب کی یاد دلاتا ہے؟ ان جملوں میں ابوالکلام آزاد کے انداز کی جھلک صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ کسی حد تک یہ خطابت کا انداز ہے۔ یہ ذاکر صاحب کا اپنا رنگ نہیں۔ ذاکر صاحب کے ہاں تیزی اور طغیانی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ برتری کے بلوں اور علمیت کی آندھی دونوں سے دور رہتے ہیں۔ ان کی نشر تو جوئے دل نشین کی طرح نرم خرامی کی کیفیت رکھتی ہے۔ وہ مخاطب کو طلسماتی فضا میں لے نہیں آتے بلکہ نرمی اور خلوص سے اس کے دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں؛ وہ مخاطب کا احترام کرتے ہیں، اس کی کم علمی پر طنز نہیں کرتے، اس کے ذہن کو ماؤٹ کر کے اسے اسیر نہیں بناتے، بلکہ اسے جگا کر اس کے دلی و دماغ سے رابطہ قائم کرتے ہیں؛ یہ ”خطاب کا انداز“ ہے، ”خطابت“ نہیں۔

ذاکر صاحب کی نشر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ چاہے خیال کتنا ہی مجرد ہے اور موضوع چاہے کتنا ہی فلسفیانہ ہو، کیا مجال کہ ان کی نشر میں کہیں سے پیچیدگی یا ژولیدگی پیدا ہو جائے۔ وہ فلسفیانہ مباحث کو بھی اسی سادگی اور صفائی سے پیش کرتے ہیں، جس طرح سائنس کی باتیں کر رہے ہوں۔

اس سلسلے میں اقتباس (ج) دوبارہ ملاحظہ ہو۔ سماج اور فرد کے تعلق کی بحث ہے، لیکن کہیں کوئی نامانوس لفظ یا ترکیب استعمال نہیں ہوئی۔ عربی فارسی جمع سے بھی مدد نہیں لی گئی اور عطف و اضافت بھی کہیں نہیں آئے۔ مستعار الفاظ بھی جتنے استعمال ہوئے ہیں، کثیر استعمال الفاظ کی ذیل میں آتے ہیں۔ نیز جملوں کی ترتیب اور ان کا نحوی ڈھانچہ انتہائی سادہ اور صاف ہے۔

سادگی سے عام طور پر چھوٹے چھوٹے جملوں کا استعمال مراد لیا جاتا ہے۔ لیکن ذاکر صاحب کے ہاں سادگی کی بنیاد چھوٹے جملوں کے استعمال پر نہیں۔ اوپر کے اقتباسات میں سے کسی ایک کو اس نقطہ نظر سے ایک بار پھر غور سے پڑھ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ذاکر صاحب کے جملے زیادہ تر خاصے طویل ہوتے ہیں، لیکن اس کے باوجود نہ پیچیدہ یا مشکل نہیں ہوتی۔ یہاں اس مقصد سے اقتباس (الف) کا



از سر نو تجزیہ کیا جاتا ہے :

(۱)

”اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں / اگر ہم انسانیت کی ایسی معاشی تنظیم چاہتے ہیں / جس میں امیر و غریب کا فرق انسانوں کی اکثریت کو انسانیت کے شرف ہی سے محروم نہ کر دے / اگر ہم دولت کی شرافت کی جگہ تقویٰ کی شرافت کا قیام چاہتے ہیں / اگر ہم نسل اور رنگ کے تعصبات کو مٹانا اپنا فرض سمجھتے ہیں // تو ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے / جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں / اور جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے // چنانچہ ہمارے نئے مدرسوں کی تعلیم نو جوانوں کے دل میں جماعتی خدمت کی وہ گنگن گاتے گی / کہ جب تک ان کے ارد گرد ان کے اپنے گھر میں غلامی رہے گی اور افلاس / فلاکت رہے گی اور جہل / بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں / پرت حوصلگیاں رہیں گی اور بایوسیائیں / یہ چین کی نیند نہ سوتیں گے / اور اپنے بس بھران کو دور کرنے میں اپنا تن من دھن سب کھپائیں گے // یہ روٹی بھی کمائیں گے / اور نوکریاں بھی کریں گے // پر ان کی نوکری خالی پیٹ کی چاکری نہ ہوگی / بلکہ اپنے دین کی اور وطن کی خدمت ہوگی / جس سے ان کے پیٹ کی آگ ہی نہیں بجھے گی / دل اور روح کی کلی بھی کھلے گی // یہ اپنے دینی نصب العین ہی کی وجہ سے اپنے دیس کی کہ // کبھی دنیا سے جنت نشا کہتی تھی / پر جو آج بے شمار انسانوں کے لیے دوزخ سے کم نہیں // سیوا کریں گے / اور ایسا بنائیں گے / کہ پھر اس کے بھوکے، بیمار، بے کس، بے اسید غلام بایسوں کے سامنے انھیں اپنے رحمن و رحیم، رزاق و کریم، حی و قیوم خدا کا نام لیتے وقت شرم سے سر نہ جھکانا پڑے گا / کہ انہیں بعض کی زیادتیوں اور بعض کی کوتاہیوں نے / بعض کے ظلم اور بعض کی غفلت نے / آج اس حال کو پہنچا دیا ہے / کہ ان کا وجود محدود لگا ہوں / اس کی شانِ ربوبیت پر ایک دھبہ سا معلوم ہوتا ہے //

میں سطوروں کے اس اقتباس میں صرف چار جملے ہیں۔ پہلا جملہ جو ”اگر ہم دنیا...“ سے شروع ہو کر ”... پھر واپس جائیں گے“ پر ختم ہوتا ہے، ”دوسرا“ چنانچہ ہمارے...“ سے شروع ہو کر ”تن من دھن سب کھپائیں گے“ پر ختم ہوتا ہے۔ یہ بھی چھ سطوروں کا ہے۔ اگرچہ تیسرا جملہ ”یہ روٹی بھی...“ کی بھی کھلے گی“ صرف تین سطوروں کا ہے، لیکن چوتھا جملہ ”یہ اپنے دینی نصب العین... دھبہ سا معلوم ہوتا ہے“ سات سطوروں کا ہے۔ اس طرح کے جملوں کو اردو زبان کے طویل ترین جملوں میں شامل سمجھنا چاہیے۔ سات سطوروں کے جملے کا مطلب ہے عام سائز کی کتاب کے تہائی صفحے کا جملہ! حیرت کی بات یہ ہے کہ اس قدر طویل جملوں کے باوجود ذرا صاحب کی نثر صاف اور عام فہم ہوتی ہے۔ اس کا راز کیا ہے؟

پہلے جملے پر نظر ڈالیے جو ”سات سطوروں کا ہے۔ یہ شروع ہوتا ہے“ ”اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں۔ اس کلمے کا

PHRASE  
STRUCTURE

S → NP + VP

ہم مجبور ہیں

VP → N + Adj + V

ہم مٹانے پر مجبور ہیں

NP → N<sub>1</sub> + N<sub>2</sub>

ہم غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

NP → N<sub>1</sub> + M + N<sub>2</sub>

ہم ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

NP → N<sub>1</sub> + Adv + M + N<sub>2</sub>

ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

NP → C + N<sub>1</sub> + Adv + M + N<sub>2</sub>

اگر ہم دنیا سے ہر قسم کی غلامی کو مٹانے پر مجبور ہیں

Noun Phrase = NP حرف ربط = C

کلمہ اسمیہ، Modifier = M کلمہ فعلیہ، Verb Phrase = VP

کلمہ اسمیہ،

کلمہ فعلیہ،

بالکل یہی ساخت ”اگر ہم انسانیت...“ سے شروع ہونے والے دوسرے کلمے

Phrase

کی ہے۔ اس کے بعد ”جس میں...“ سے شروع ہونے والا تابعی کلمہ ضمیر

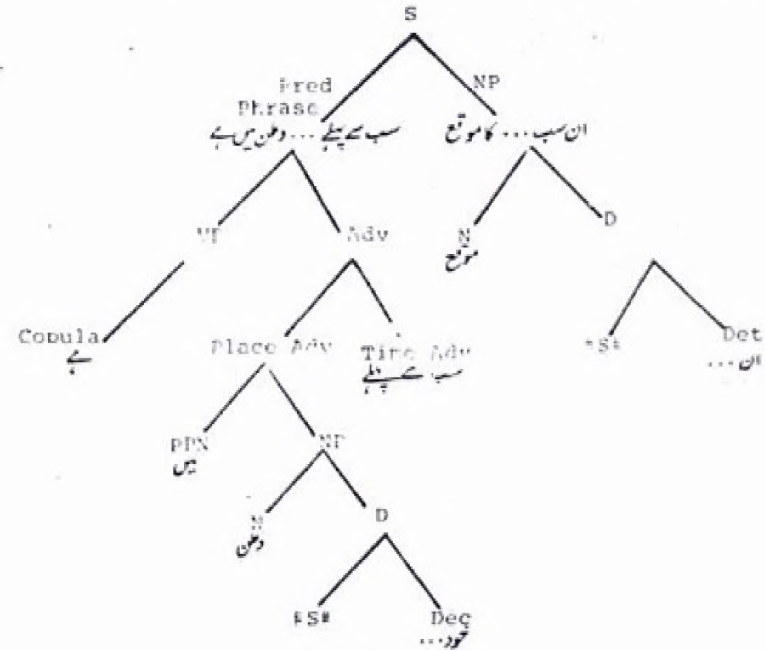
Relative Phrase

ہے، جس میں دوسرے کلمے کے اسم ”معاشی تنظیم“

کی تعریف ہے۔ پھر ”اگر ہم دولت...“ سے شروع ہونے والا تیسرا کلمہ ہے اور اس کے بعد



”اگر ہم نسل...“ سے شروع ہونے والا چوتھا کلمہ۔ آخری دونوں کلموں کی نحوی ساخت پہلے دو کے انداز پر ہے۔ گویا ان چاروں کلموں میں ساخت کے اعتبار سے نحوی متوازنیت STRUCTURAL PARALLELISM ہے۔ اس کے بعد معنوی اعتبار سے آدھا جملہ ختم ہو گیا ہے۔ اس سارے نصف جملے کی نحوی ساخت بنیادی طور پر وہی ہے جو چار کلموں کی تھی، یعنی اگر ہم (فعل) ہیں۔ اس کے بعد جملہ کا دوسرا حصہ شروع ہوتا ہے جس کا پہلا کلمہ خاصا طویل ہے: ان سب فرائض کو پورا کرنے کا موقع سب سے پہلے خود اپنے پیارے وطن میں ہے۔ اس کی نحوی ساخت ملاحظہ ہو:



اس تجزیہ سے ظاہر ہے کہ اس طویل کلمے کے دو حصے ہیں اور ان دونوں کی اندرونی ساخت (DEEP STRUCTURE) میں دو بنیادی جملے (EMBEDDED SENTENCES) ہیں۔

ہیں جس سے کلمہ کے دونوں حصوں میں ایک طرح کی نحوی متوازنیت STRUCTURAL PARALLELISM پیدا ہو گئی ہے۔

اس کے بعد دو تابعی کلمے ہیں جو دونوں ”جس“ سے شروع ہوتے ہیں اور جن دونوں کی ساخت یوں ہے:

$$P+N_2+N_1+V$$

جس کی مٹی سے ہم بنے ہیں

$$P+N_2+N_1+(A)+V$$

جس کی مٹی میں ہم پھر واپس جائیں گے

ظاہر ہے کہ ان دونوں میں بھی ساخت کے اعتبار سے نحوی متوازنیت ہے۔

جملے کے پہلے حصے میں پانچ کلمے ہیں، دوسرے میں تین ہیں۔ پہلے پانچ میں چار کی ساخت ایک جیسی ہے اور پانچواں تابعی کلمہ ہے۔ دوسرے حصے میں دو تابعی کلمے ہیں اور دونوں کی ساخت ایک جیسی ہے۔ گویا پورے جملے میں نحوی متوازنیت (STRUCTURAL PARALLELISM) چار کلموں میں اور دو کلموں میں اور پانچ کے طویل کلمے میں کچھ اس طرح واقع ہوئی ہے کہ جملہ طویل ہونے کے باوجود مشکل یا پیچیدہ نہیں معلوم ہوتا اور اس میں چھوٹے چھوٹے جملوں کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ ذکر صاحب کے ہاں نحوی متوازنیت کا گہرا تعلق اسلوب کی اس اندرونی موسیقیت سے ہے جس کی موردگی یا غیر موجودگی اسلوب کو آسان یا مشکل بنانے میں مدد کرتی ہے۔ معنوی اعتبار سے جملے کے پہلے نصف میں جو سوال بار بار مختلف شکلوں میں ذہن پر تھوڑے کی طرح پڑتا رہا ہے، دوسرے نصف میں اس کا جواب وطن کی خدمت کے ٹھوس معنوی پیکر کی شکل میں واضح طور پر سامنے آ گیا ہے۔ اب دوسرے جملے کو لے لیں۔ اس کے کلمات کی ساخت اور ترتیب نیچے کے نقشے سے واضح ہے:

چنانچہ (ہمارے نئے مدرسوں کی) تعلیم (نوجوانوں کے) (دل میں جماعتی خدمت کی) لگن لگائے گی کہ جب تک ان کے ارد گرد (ان کے اپنے گھر میں)

غلامی رہے گی اور افلاس  
فلاکت رہے گی اور جہل



بیماریاں رہیں گی اور بدکرداریاں  
پست حوصلگیاں رہیں گی اور مایوسی  
یہ (چین کی نمیند) نہ سوسیں گے

اب یہ بات ظاہر ہے کہ ذاکر صاحب کے طویل جملوں کے عام فہم ہونے کا راز جملے کی سادہ نحوی ساخت اور اس ساخت کی متوازنیت یعنی جملے کے داخلی توازن اور تکرار اور ٹھوس معنوی پیکروں کے استعمال میں پوشیدہ ہے۔ اب آخری دو جملوں کو بھی ملاحظہ کر لیا جائے۔ ان کی ساخت سے بھی اسی تجربے کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس اقتباس میں کلموں کی نحوی تقسیم کو ایک آڑی لکیر سے، معنوی موڑ کو دو آڑی لکیروں سے اور نحوی متوازنیت کو پورے کلمے کے نیچے کی لکیر سے ظاہر کر دیا گیا ہے۔ جملے کی حد بندی # سے کی گئی ہے۔ تیسرے جملے میں ”بیٹ کی آگ“ اور ”دل اور روح کی گلی“ اور چوتھے جملے میں ”جنت نشان“ اور ”دورخ“؛ اور ”بیمار“ بے کس“ اور ”رحمن و رحیم“ کے متضاد معنوی پیکروں سے جو کام لیا گیا ہے، اس کی اہمیت ظاہر ہے۔

اقتباس (الف) جس کا تجزیہ اوپر پیش کیا گیا، مستثنیات میں سے نہیں۔ ذاکر صاحب کی تخریروں کو کہیں سے کھول کر دیکھیے، جملے کے اندر کلموں کی نحوی متوازنیت اور ان کے باہمی ربط و توازن کا تقریباً ہی انداز ملے گا۔ ذاکر صاحب کے ہاں جھوٹے جملے بھی کہیں کہیں ملتے ہیں، لیکن زیادہ تر طویل جملوں کے اندر نحوی متوازنیت ملتی ہے جس سے طویل جملوں میں چھوٹے جملوں کا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ مزید ثبوت کے لیے اقتباس (ب) کو نشان زد کر کے دوبارہ نیچے پیش کیا جاتا ہے۔ اقتباس (الف) کی وضاحت کے بعد اس کے تجربے کی تفصیل پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ کلموں کی نحوی تقسیم کو نظر میں رکھنے سے تجربے کے نتائج خود بخود واضح ہو جائیں گے۔

(ب) :

”یہ نصب العین یہ تھا // کہ اس ملک کے مسلمانوں میں اعلیٰ اور متوسط طبقے کے افراد کی جتنی تعداد اپنا پیٹ پال لے / سرکاری نو، یاں پاپا کر آرام، چین، اوریاں ٹھوڑی سی، حکومت کے ساتھ زندگی کے دن کاٹنے کے قابل ہو جائے //

اچھا ہے \* یہ چند فرد اپنی خوش حالی کا معیار جس قدر بڑھالیں / اتنی ہی قوم خوش حال سمجھی جائے // اس راہ میں جو رکاوٹیں ہوں / وہ ہر طرح کم کی جائیں // مستقبل کے مشتہ منصوبوں سے حال کی یقینی بہرہ مندیوں میں حرج نہ ہو / اور قوی آخرت کا تصور انفرادی دنیا کے عیش میں خلل نہ ڈالنے پائے \* معاشرت بدلی جائے // اپنی پرانی معاشرت بُری ہے / اور بُری اس لیے ہے / کہ ایک بااقتبال صاحب اقتدار قوم کی معاشرت سے مختلف ہے \* سیاست سے بے تعلقی رکھی جائے / اس لیے کہ انفرادی ترقی و ترقی کے لیے اپنی جماعت کے سیاسی اقتدار کی ضرورت کچھ بہت واضح نہ تھی \* حکومت کی جو شکل بھی ہو جو // بس وہ امن قائم کر سکے / محکموں کے معاملات باہمی میں انصاف کر سکے / نوکریاں دے / چند افراد کو مراتب بلند تک پہنچائے // کہ اس کا کام نکلے / اور ہماری عزت بڑھے \* مذہب // کہ صدیوں اس جماعت کی زندگی کا مرکزہ چکا تھا / چھوٹا تو کیے // ضرور قائم رکھا جائے // مگر اس طرح / کہ دوسرے ارادوں میں بھی مانع نہ ہو / اور ترقی کی راہ میں حائل نہ ہونے پائے \* معاملات پر // کہ اہل دنیا سے متعلق ہیں // اس کی تعلیمات اور ان کی حکمتوں کو زیادہ نہ اٹھا کر جائے / چُپ چاپ تے دوسرے زیادہ ترقی یافتہ اہل دنیا کے اسالیب عمل کو اختیار کر لیا جائے \*“

اب تک جو نمونے پیش کیے گئے، وہ علمی نثر کے تھے۔ ایک اقتباس بیان نثر کا بھی دیکھ لیا

جائے :

”جنگل ہی جنگل تھے اور پھر پہاڑیاں ہی پہاڑیاں۔ ساتویں جنگل کے پیچھے اور ساتویں پہاڑی کے پرے ایک پھیرا رہتا تھا، جوان اور خوبصورت۔ وہیں ایک گڈریا رہتا تھا۔ اس کی ایک بیٹی تھی، جیسے چاند کا ٹکڑا۔ یہ بچی بھیڑیں چرایا کرتی تھی۔ غریب اور بھدو بھالی تھی، جیسی اس کی بھیڑیں۔ دونوں کو ایک



دوسرے سے محبت ہو گئی۔ لڑکی کی نظر میں مجھ پر کسی شہزادے سے کم نہ تھا اور مجھ پر کے نزدیک کوئی شہزادی اس غریب لڑکی کی برابری نہ کرتی تھی، مگر تھے دونوں بہت غریب۔“

”سچی محبت“ مشمولہ ابو خال کی بکری اور دوسری کہانیاں

اس نثر کا عام رنگ بیان ہے، لیکن دو باتیں توجہ طلب ہیں۔ ایک تو یہ کہ انداز کہانی لکھنے کا نہیں، سنانے کا ہے یعنی مخاطب نظر میں ہے اور انداز گفتگو کا ہے۔ دوسرے اگرچہ جملے چھوٹے چھوٹے ہیں، لیکن نحوی متوازنیت یہاں بھی موجود ہے۔ خط کشیدہ کلموں کو دیکھیے۔ اگرچہ پہلا کلمہ ”پھر پہاڑیاں ہی پہاڑیاں“ حصر بہ ہے، دوسرا ”جوان اور خوبصورت“ صفاتیہ ہے، اس کے بعد تیسرا ”جیسے چاند کا ٹکڑا“ چوتھا ”جیسی اس کی بھڑس“ اور پانچواں ”مگر تھے دونوں بہت غریب“ تینوں صفاتیہ ہیں، لیکن دراصل پانچوں کلمے اختتامیہ ہیں۔ اصل جملے جو اسم و فعل سے مکمل ہیں، ان سے فوراً پہلے آتے ہیں۔ ان کلموں میں سے پہلے چار میں فعل سرے سے ہے ہی نہیں۔ یہ پہلے آنے والے جملے کی معنوی توسیع کے لیے یا بات کا وزن بڑھانے کے لیے یا اس پر زور دینے کے لیے استعمال ہوئے ہیں۔ پہلے جملے کے ساتھ مل کر یہ دودو کا سٹ بناتے ہیں، اور اس لحاظ سے ان میں اور ان سے پہلے آنے والے جملے میں نحوی متوازنیت ہے جس سے نثر میں ایک طح کا داخلی توازن اور ہم آہنگی پیدا ہو گئی ہے۔

جملوں کے نحوی تجزیے کے بعد ایک نظر اگر الفاظ و تراکیب کے استعمال پر بھی ڈال لی جائے تو دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ اسلوبیات (STYLISTICS) میں تجزیے کی معروضیت کے لیے ضروری ہے کہ نثر کو کہیں سے بھی لے لیا جائے۔ اس لیے موضوعی طور پر نئے اقتباسات منتخب کرنے کے بجائے ایک بار پھر ہم ان چار اقتباسات سے کام لے سکتے ہیں، جنہیں شروع میں پیش کیا جا چکا ہے۔ اردو الفاظ کا ایک تجربہ تو یہ ہو سکتا ہے کہ کسی مصنف کی تحریر میں مستعار اور غیر مستعار الفاظ کا باہمی تناسب معلوم کیا جائے۔ لیکن چونکہ اردو کی خوش آہنگی عربی فارسی اور دیسی الفاظ کے باہمی تناسب سے کہیں زیادہ مانوس مستعار اور غیر مانوس مستعار الفاظ کے باہمی تناسب پر منحصر ہے؛ اور مانوس اور غیر مانوس کا یہ تصور خاصا اضافی اور دہلانی ہے، اس لیے ایسا تجزیہ زیادہ کارآمد نہ ہوگا۔ چنانچہ زیر نظر تجزیے کو ہم صرف عطف و اضافت اور عربی فارسی جمع کے استعمال کی بحث تک محدود رکھیں گے۔

عطف و اضافت کا استعمال اردو کی ان خصوصیات میں سے ہے جو اردو کو ہندی سے ممتاز کرتی ہیں، لیکن عطف و اضافت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال بھی مستحسن نہیں۔ مندرجہ بالا اقتباسات میں اس کی مثالیں یہ ہیں:

- (۱) شانِ بلوریت؛ امیر و غریب، رزاق و کریم، رحمن و رحیم، حمی و قیوم۔ کل پانچ بار  
(ب) صاحبِ اقتدار، معاملاتِ باہمی، مراتبِ بلند، اہلِ دنیا، اسالیبِ عمل، ترقی و ترغ۔ کل چھ بار  
(ج) —————  
(د) رجحانِ ذہنی صرف ایک بار  
اردو کی علمی نثر میں عطف و اضافت کے استعمال کی جو بھی حدود ہوں، مندرجہ بالا تجزیہ کی روشنی میں ظاہر ہے کہ ذکر صاحب کے ہاں عطف و اضافت کا استعمال ان حدود کے اندر ہی قرار پائے گا۔ اب جمع کی شکلوں کو لیجیے:

مستعار جمع	مستعار الفاظ کی دیسی جمع
(۱) تعصبات، فرائض	مدرسوں، نوجوانوں، بیماریاں، یالوسیاں، بدکرداریاں، پست حوصلگیاں، زیادتیوں، کوتاہیوں، ٹھگاہوں
(ب) معاملات، مراتب، تعلیمات، اسالیب	منصوروں، بہرہ مندیوں، محکموں، صدیوں، حکمتوں، حصوں، معنوں، پنچوں، صلاحیتوں
(ج) صفر	
(د) صفر	

آخر میں ایک نظر اس نثر کی صوتیات پر بھی ڈال لی جائے۔ اس بحث میں ’ث‘، ’ص‘، ’ط‘، ’ح‘، ’ع‘ وغیرہ آوازیں کو نہیں لیا جائے گا، کیونکہ ان کی بنیادی آوازیں بالترتیب ’س‘، ’ت‘، ’ہ‘ اور مختلف مضبوطی کے آوازیں ’ذ‘، ’ظ‘ اور ’ض‘ کی بھی آواز ہے، ’ث‘، ’ف‘، ’خ‘، ’غ‘ اور ’ق‘ کو لیا جائے گا جو اردو کی مستعار امتیازی آوازیں ہیں اور اردو کو ہندی سے میز کرتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں اردو کی محکومی



آوازوں ٹ، ڈ، ژ اور ہکار آوازوں (بھ، پھ، تھ، دھ، وغیرہ) کو لیا جائے گا جو اردو کی غیر مستعار امتیازی آوازیں ہیں اور اردو کو فارسی سے تمیز کرتی ہیں۔ اردو میں ہکار آوازوں کا دائرہ خاصا وسیع ہے اور یہ تمام بندشی آوازوں کے علاوہ م، ن، ہ اور ی کے ساتھ اونٹنیوں معکوسی آوازوں کے ساتھ بھی استعمال ہوتی ہیں، لیکن بحیثیت مجموعہ اردو میں ان کا وقوع (OCCURRENCE) بہت زیادہ نہیں۔ اس کی دو وجہیں ہیں: الفاظ کے دو گروہ خاص ہیں، اسماء اور اسمائے صفت اور دوسرا افعال۔ مستعار الفاظ کی بڑی تعداد پہلے گروہ سے تعلق رکھتی ہے، اس لیے اس میں دیسی آوازوں کا استعمال قدرتی طور پر محدود ہے۔ رہے افعال تو اگرچہ اردو افعال بنیادی طور پر دیسی ہیں، لیکن ہکار آوازوں کا استعمال باقاعدگی سے صرف اندادی فعل کی ماضی میں ہوتا ہے، اس کے علاوہ اردو میں ہکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال بہت زیادہ نہیں۔ اس لیے قیاساً یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ اردو میں ممتاز دیسی اور ممتاز مستعار اصوات کا باہمی تناسب شاید نصف نصف کا نہیں، اور علمی زبان میں تو دیسی ممتاز اصوات کا یہ تناسب اور بھی کم ہو جاتا ہے۔ ذاکر صاحب کی نثر سے اس کی مثالیں حسب ذیل ہیں۔ نمونے کے لیے اقتباس ب کو جہاں وہ دوبارہ پیش ہو رہے، ان آوازوں کے لیے نشان زد کر دیا گیا ہے۔ (۷ کا نشان مستعار امتیازی آوازوں اور x کا نشان دیسی امتیازی آوازوں پر لگایا گیا ہے)۔ باقی اقتباسات کو نشان زد نہیں کیا گیا، صرف اعداد پیش کیے جا رہے ہیں:

مستعار آوازیں	دیسی آوازیں
(ا) ۳۸	۲۷
(ب) ۴۱	۲۳
(ج) ۳۶	۲۷
(د) ۳۸	۱۳
۱۵۳	۹۰

گویا یہ تناسب ۲:۳ سے قدرے زیادہ ہوا۔ اردو کے اسماء اور اسمائے صفت کی بڑی تعداد کے مستعار ہونے کے پیش نظر اس تناسب کو اردو کے بنیادی اسلوب کی حدود کے اندر سمجھنا چاہیے۔ اس پورے تجزیے سے ظاہر ہے کہ خواہ جملے کی نحوی ساخت اور اس کے اجزاء کی داخلی تنظیم

جو خواہ الفاظ کی نوعیت یا اصوات کا باہمی تناسب، ذاکر صاحب کا اسلوب سادگی، ہمواری اور ہم آہنگی کی بہت اچھی مثال فراہم کرتا ہے۔

اگرچہ نثر میں آوازوں کو چن چن کر اور لفظوں کو گن گن کر نہیں لکھا جاتا، لیکن نثر میں یہ خوبیاں اتنا قائم پیدا نہیں ہو جاتیں۔ ان کے پیچھے تخلیقی مزاج، اقتدارِ طبع، اور ذاتی پسند و ناپسند کا ہاتھ ہوتا ہے۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ مشکل نثر لکھنا مشکل اور آسان نثر لکھنا آسان ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ مشکل نثر لکھنا نسبتاً آسان ہے اور آسان نثر لکھنا مشکل۔ خون جگر کھائے بغیر علمی مباحث کو پانی نہیں کیا جاسکتا۔ ذاکر صاحب اردو کی خوش سلیقگی کے مزاج داں اور اس کی امتزاجی خوش آہنگی کے رمز شناس تھے۔ گفتگو کا انداز، سادہ الفاظ، طویل جملوں میں نحوی متوازنیت، اور فعل کے استعمال میں ہمواری، ان کے اسلوب کے بنیادی ارکان ہیں۔ انھوں نے اپنی نثر کے ذریعے جملوں اور ذیلی جملوں میں ربط و توازن کے جو نمونے پیش کیے، افعال کی سادہ شکلوں سے جو کام لیا، اردو کے مختلف الاصل عناصر میں تخلیقی توازن کی جو مثالیں پیش کیں، اور اردو کے فطری امکانات کو بروئے کار لانے اور اس کے جینیس سے انصاف کرنے کی جو کوشش کی، اس کا اعتراف ضروری ہے۔ اردو کے بنیادی اسلوب کا جب بھی جائزہ لیا جائے گا، ذاکر صاحب کی نثری خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکے گا۔

(۱۹۶۹ء)